

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

ABSURDITA V ZAHRADNÍ SLAVNOSTI A VELETRHU
SPLNĚNÝCH PŘÁNÍ
(THE ABSURDITY IN ZAHRADNÍ SLAVNOST AND VELETRH
SPLNĚNÝCH PŘÁNÍ)

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.
Autorka diplomové práce: Adéla Dobešová (roz. Novotná)
Vinohradská 6, 120 00 Praha 2
obor český jazyk a literatura – francouzský
jazyk
prezenční, magisterské studium

Rok dokončení diplomové práce: 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Praha

26. listopadu 2009

Adi'a Dolžan'

OBSAH:

<u>Úvod</u>	s. 4
<u>Absurdita v literatuře – pokus o vymezení pojmu</u>	s. 6
Absurdita a existencialismus	s. 7
Absurdita a „nový román“	s. 11
Absurdita a absurdní drama	s. 12
<u>Rok 1963</u>	s. 15
Havlovy dramatické začátky, Zahradní slavnost	s. 16
Páralův vstup do literatury, Veletrh splněných přání	s. 19
<u>Jazykové prostředky</u>	s. 24
Fráze jako stavební kámen absurdního světa	s. 25
Konvenční chování jako fráze	s. 33
<u>Tvar</u>	s. 42
Věčný kolotoč Milana Renče	s. 42
Kruh jako půdorys absurdního světa	s. 44
Čas v bezčase	s. 45
Opakování, variování, zkracování	s. 48
<u>Identita</u>	s. 51
Odlidštění jako ztráta těla	s. 51
Askeze vs. požitkářské tělesno	s. 52
Ztráta identity	s. 58
<u>Závěr</u>	s. 62
<u>Použitá literatura</u>	s. 64
<u>Resumé</u>	s. 71
<u>Klíčová slova</u>	s. 73

Úvod

Václav Havel a Vladimír Páral netvoří dvojici, která by na první pohled vybízela ke srovnání. Více by se asi patřilo srovnávat prozaika s prozaikem a dramatika s dramatikem. Předkládaná práce se přesto pokouší o analýzu a vzájemné srovnání jejich textů. Zaměřím se na jejich první tvůrčí období šedesátých let, vlastní analýza se ovšem bude týkat pouze dvou textů: Páralova *Veletrhu splněných přání* a Havlovy *Zahradní slavnosti*. Výběr je motivován v první řadě tematickou podobností, dovršenou navíc téměř stejnou pointou: oba texty tematizují ztrátu identity na cestě za sebeuplatněním v mechanismu podivně nelidského světa, mechanicky reprodukcí sebe sama, přizpůsobení se absurdním poměrům. Obě díla spojuje doba a okolnosti vzniku. *Veletrh splněných přání* a *Zahradní slavnost* se zrodily shodně v roce 1963 a staly se literárními událostmi, oba autoři byli katapultováni mezi nadějně spisovatele. Tato díla byla uváděna jako oficiální samostatné prvotiny obou autorů, Havel i Páral však v době jejich vzniku již měli své skutečné literární začátky za sebou – Havel ve spolupráci s jinými autory, Páral vydal svůj skutečný debut pod pseudonymem. *Veletrh splněných přání* i *Zahradní slavnost* v sobě předešlá díla autorů syntetizují, přetavují je do vyšší kvality zpracování, zde obsažená témata a tvůrčí postupy budou pak později oběma spisovateli dále rozvíjeny v následujících dílech (u Párala máme na mysli jeho „černou pentalogii“ a u Havla další dvě hry určené Divadlu Na zábradlí).

Jako zajímavý problém se tak jevilo pokusit se nalézt i další paralely, jež nemusí být zjevné na první pohled. Předkládaná práce srovnává Havlův a Páralův text na několika rovinách: v rovině jazykové, formální a motivické.

Klíčem k intuitivně pociťované podobnosti obou textů se stal pojem absurdita. Vodítkem se pro nás stala vzpomínka Bohumily Grögerové na atmosféru padesátých let, kdy s Josefem Hiršalem začali tvořit experimentální poesii: „V padesátých letech /.../ se kolem nás odvíjela absurdní skutečnost. Nic se nedalo brát vážně a zároveň to velmi vážné bylo. /.../ V té době jsme cítili, že jazyk najednou není, co býval, že se slova zdiskreditovala, falšovala se skutečnost. Proto

jsme text rozbíjeli a časem se ukázalo, že to není jen náš problém“ (GRÖGEROVÁ 2009: 50).

Předkládaná práce se rovněž pokouší pojmenovat vazby obou autorů ke kontextu světové literatury, zejména vazby k absurdnímu dramatu a k experimentální próze, jejichž styčným bodem je právě téma absurdity.

Při studiu díla Václava Havla jsme se opírali o dosud nepublikovanou monografii o Havlově dramatické tvorbě Libora Vodičky a o četné kritiky a studie (inspirativní byly zejména texty Jana Grossmana a Miroslava Kačera). Textové znění *Zahradní slavnosti* přebíráme ze *Spisů Václava Havla*. Pro porozumění Havlovým dramatickým začátkům a kontextu doby nám nejlépe posloužily jeho rozhovory s Karlem Hvižd'alou, monografie Pavla Janouška o Ivanu Vyskočilovi, Vyskočilovy rozhovory s Přemyslem Rútem a dvě pojednání o Vyskočilově práci od Jana Roubala a Michala Čundrleho.

O díle Vladimíra Párala zatím nebyla žádná monografie publikována, opěrnými body pro orientaci v tématu se stala zejména pětice diplomových prací analyzujících Páralovo první tvůrčí období z několika aspektů (Karla Miloty, Daniely Sybolové, Marty Mrázové, Marie Filipové a Pavla Janouška) a kritiky a studie Milana Jungmana, Jiřího Opelíka či Josefa Hrabáka.

Absurdita v literatuře – pokus o vymezení pojmu

Pakliže se chceme zabývat absurditou v *Zahradní slavnosti* a ve *Veletrhu splněných přání*, měli bychom se podrobněji podívat na to, odkud se absurdita bere, jaká situace ve společnosti ji vyvolala v život a co se pod slovem *absurdní* může skrývat. Budeme se při tom nejvíce opírat o dílo Angličana Martina Esslina, který se tradicí absurdity a jejím smyslem zabýval v dílech *Smysl nebo nesmysl* a *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*, částečně též o Camusovu esej o absurditě *Mýtus o Sisyfovi*. Dále se zaměříme zejména na francouzskou literární tradici, se kterou je naše téma úzce spjato, protože nejlépe vyhovuje našemu záměru ukázat provázanost tématu s literárními směry. Zde se budeme opírat zejména o Fischerovy *Dějiny francouzské literatury* a práci Jiřího Pechara *Francouzský „nový román“*.

Jak uvádí *Ottův slovník naučný* (1888: 102), slovo *absurdní* podle své etymologie (z latinského *ab* = *od* a *surdus* = *hluchý*) znamená to, co pochází od hluchého, neboť právě hluchý je vystaven snadnému nebezpečí, že vysloví „co se jeví jakožto nemístné, nenáležitě, nepřiměřené, zlovuké, podivné, nevkusné, nesrovnalé, protismyslné, neuvěřitelné, nemožné, směšné; co náhledům obvyklým se přičí, proti svědectví smyslů našich čelí, věci ustálené převracuje a obecnému vkusu odpírá.“

Latinsko-český slovník uvádí jako překlad slova *absurdus* výrazy *nesrovnalý, nevhodný, zvrácený, nemístný, nesmyslný, nejapný, nevtipný, zpozdilý a pošetilý* a smysl slova odvozuje od významu *nelibý sluchu, falešný, nelibozvučný* či *nesouzvukný* (1948: 9n.).

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost (2001: 15) vykládá slovo *absurdní* jako *vnitřně sporný, protismyslný, (záměrně) nesmyslný*.

Z filosofického hlediska lze výraz *absurdní* chápat buď ve významu odcizený (Camus), nebo vyjadřující mystérium lidské existence (Marcel), případně nesmyslnost vesmíru (Sartre) (REJMAN 1971: 20).

Podle Esslina „absurdita má prastarou literární tradici. Je zpřítomněna v tzv. „čistém“ divadle, tedy v abstraktních scénických efektech, které se vyskytují v cirkuse nebo revui, ve vystoupeních kejklířů, akrobatů, zápasníků s býky a mimů,

v žertech klaunů a šašků, ve ztřeštěných scénách, ve slovních nesmyslech, ve snové a fantastické literatuře, která má často výrazné alegorické složky“ (ESSLIN 1966a: 11). Takto se pak prolíná napříč celou literární tradicí v různých obměnách a aktualizacích.

Slovem *absurdní* označujeme to, od čeho nečekáme, že bude rozumné, nebo to, co rozumným neshledáváme. Absurdní není rozumné, protože porušuje podstatu rozumnosti. Ta je založena na konvenci a očekávání. Jejím porušením dojde k chaosu, a tím pak i k uvedení věci do nových souvislostí.

Pocit absurdity prostupuje v polovině 20. století několik literárních směrů: existencialismus a experimentální literaturu v čele s „novým románem“ a absurdním dramatem. Tento pocit absurdity je pojímán různými způsoby a jsou pro něj hledány různé prostředky vyjádření.

Absurdita a existencialismus

Existencialisté ve Francii nastupují na scénu ve 40. letech. Reagují na životní podmínky a krizi vztahů v moderní přetechnizované společnosti a na některé historické jevy 30. a 40. let, jako je nástup totalitarismu v Evropě, hrůzu 2. světové války, ze kterých pak pramení pocit nesmyslnosti světa a bezradnosti individua, marnosti, lhostejnosti, prázdnoty života, neovladatelnosti osudu a řítících se událostí, jimiž je člověk vláčen a pohlcován.

Co je opakem absurdity? Je to rozum, řád. Řecké slovo *logos* v sobě zahrnuje pojmy *slovo*, *myšlenka*, *rozum* a *zákon*. Tento termín původně znamenal všeobecný zákon, základ světa (FIL. SLOVNÍK 1976: 263). Absurdní svět je světem, ve kterém je *logos* zpochybněn skutečností. Očekávání, že skutečnost je rozumná, se ukázalo jako liché. Porušení rozumnosti ve smyslu *logu* je rezignací na rozumnost. Demonstrace bláznivých taškařic, pantomim a karnevalů se obejde beze slov, ovšem obejde se bez nich i proto, že jazyk už na ně nestačí. Jazyk nedokáže popsat a vyslovit ve své rozumnosti to, co ho přesáhlo ve svém anti-*logu*, v tom, co jde proti smyslu, v tom, na co už rozum nestačí. Jazykové prostředky použité absurdním dramatem musí rovněž popírat smysl, a být tedy nesmyslnými.

Ve výše zmíněném kontextu vidění a vnímání světa dominuje ztráta hodnot, nevíra a absolutní skepse. Albert Camus vyslovil tuto skepsi ve své otázce, proč

člověk nehledá útočiště v sebevraždě, když život ztratil smysl. O definování místa člověka ve světě zhroutené víry se pokusil v eseji *Mýtus o Sisypsovi*:

„Svět, který se dá, byť i nedokonale, vysvětlit, je světem známým. Ve vesmíru zbaveném náhle iluzí a světla rozumu se naopak člověk cítí jako cizinec. Z tohoto vyhnanství není východiska, protože v něm není vzpomínka na ztracenou vlast ani naděje na zaslíbenou zemi. V tomto odloučení člověka od života, herce od scény spočívá pocit absurdity. /.../ Prohlásil jsem, že svět je absurdní, a postupoval jsem příliš rychle. Tento svět jako takový není rozumný, to je vše, co lze říci. Ale absurdní je konfrontace tohoto iracionála a oné zoufalé touhy po jasnosti, jejíž volání nalézá odezvu hluboko v člověku. /.../ Absurdno se rodí z tohoto rozporu mezi lidským voláním a nerozumným mlčením světa“ (CAMUS 2006: 13).

Metafora „odloučení herce od scény“, o kterém zde Camus píše, je obrazem ztráty kontextu, ztráty smyslu. Jean-Paul Sartre hledá pro svého osamělého jedince stojícího proti světu východisko ze skepse ve zdůraznění morálního smyslu pro odpovědnost za své činy, která spočívá i v politické angažovanosti, přestože volba není vždy ideální. Camus naopak hledá východisko v nastolení osobních měřítek hodnot, jež umožní člověku vytvořit si z chaosu řád.

Z existencialistického vidění světa vyrůstá po válce nová vlna experimentální literatury. Jak poznamenává Jan Otokar Fischer: „Všechny metafyzické úvahy i formalistně experimentující pokusy, hojné ve francouzské literatuře poválečné, mají kořeny v absolutní subjektivistické skepsi onoho, řečeno sartrovsky, nepochopitelného a nesmyslného ‚bytí o sobě‘ ve světě, který pro autory ztratil jakýkoli smysl, cíl i možnost být pochopen a vysvětlen“ (FISCHER 1979: 422n.).

Tato literatura navazuje na dílo Joyceovo, Proustovo a Kafkovo, vyrůstá z teoretických diskusí o románu a funkci literatury, ze Sartrova odmítnutí vševědoucího boha-vypravěče, z diskusí o tom, zda literatura může konkurovat filmu, dokumentu nebo reportáži. Klade si otázku, jakou roli může hrát umění vůbec, literatura a jazyk v životě člověka žijícího uprostřed absurdního kafkovského světa. K tomu Fischer dodává: „Mohou právě ony [tj. právě zmíněné entity – pozn. A. D.] vyplnit toto prázdno, nebo je logickým důsledkem odcizení a ztráty lidské individuality rozpad románu jako žánru, neopodstatněnost románové fikce, bezvýznamovost a nesdílnost jazyka? Pochyby o románu a o jazyce tu splývají vjedno s pochybností o možnosti sdělení mezi lidmi vůbec“ (ibid. 423).

Po skončení druhé světové války se francouzský existencialismus dostává i k nám. Těší se velké pozornosti, jednak protože dokáže rezonovat s traumatem druhé světové války, jednak proto, že přes levicové směřování tohoto proudu zůstává v jeho středu osamělý člověk, čímž se dostává do rozporu s oficiální kolektivistickou doktrínou. Mezi koncem války a únorem 1948 vychází v překladu Svatopluka Kadlece Camusův *Cizinec* (1947), první dva díly *Cest k svobodě* J.-P. Sartra (1946–1947, přeložila Jaroslava Vobrubová-Koutecká) a *Krev těch druhých* Simone de Beauvoirové (1947, přeložil Antonín Bartušek). Uvedena je i Anouilhova existencialisticky pojatá hra *Antigona* (1948) v převodu Ivo Fleischmana, jež byla přijata velice rozporuplně a stala se jedním z impulsů vyvolávajících diskuse o tomto směru.

V čele diskusí o existencialismu stál Václav Černý, literární teoretik, který tento směr soustavně uváděl do českého kulturního prostředí ve svých studiích, komentářích a kontextových paralelách, především prostřednictvím Kritického měsíčníku, jehož byl redaktorem (v letech 1938–1942 a znovu po roce 1945) a vydavatelem (v letech 1946–1948), i svých přednášek na Filozofické fakultě UK, které později postupně publikoval.¹ Za představitele tohoto směru považoval především skupinu autorů soustředěnou kolem Kamila Bednáře, jejichž dílo bylo prodchnuto podobnými motivy, jaké nacházíme v textech jejich francouzských protějšků, motivy existenciální úzkosti, nejistoty a odcizení, nepřekročitelnosti bariér mezi lidmi, nudy či hnusu z lidské tělesnosti.

Klíčovým se pro diskusi o existencialismu stává rok 1947, kdy tento směr poutá zájem teoretika Skupiny 42 Jindřicha Chaloupeckého. Ten mu věnuje celé třetí číslo časopisu *Listy*. Objevují se zde překlady Martina Heideggera, J.-P. Sartra, Alberta Camuse, Karla Jasperse, Gabriela Marcela, Lva Šestova, ale i povídky Franze Kafky, kterého francouzští existencialisté vnímají jako spřízněného autora. Vedle příspěvků autorů světové literatury zde nacházíme uveřejněny i studie českých myslitelů Jana Patočky, Ladislava Riegra, Václava Navrátila či již zmíněného Jindřicha Chaloupeckého (srov. PAPOUŠEK 2004: 241).

¹ ČERNÝ, Václav 1948 *První sešit o existencialismu* (Praha: Václav Petr). Vydání *Druhého sešitu o existencialismu* bylo po únoru 1948 zastaveno, spis vyšel v samizdatu a řádně až r. 1992 v souboru *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta).

Česká kritika se sice pokoušela nalézt paralely a styčné body mezi českým a francouzským existencialismem, zároveň ale bylo zřejmé, že český existencialismus není od francouzského přímo odvozen a že jejich podobnost je třeba hledat spíše ve sdílení obdobných prožitků: traumatické zkušenosti válečné absurdity či narůstání existenciální nejistoty v době, kdy se hroubí všechny dosavadní jistoty (srov. DĚJINY Č. LIT. I. 2008: 235). Generační manifest *Slovo k mladým*, formulovaný Kamilem Bednářem, sice vyslovoval pocity „nahého člověka“, které se vztahovaly ke kontextu existencialismu, ale na rozdíl od francouzského existencialismu za těmito pocity nestála žádná hlubší filosofická koncepce (srov. PAPOUŠEK 2004: 232n.). Bednářova představa „nahého člověka“ vyjadřuje požadavek obrátit poesii k člověku zbavenému všech ideologických i společenských nánosů. „Nahý člověk“ je v jeho představě „člověk složený pouze z citů, pudů, smyslů, prostě omezený jen na svou nejhlubší látku“ (BEDNÁŘ 1940: 28). Existencialisticky laděnou poesii reprezentuje sdružení básníků kolem sborníku Ohnice, hlásící se k odkazu Jiřího Ortena; mezi tyto autory patří vedle Bednáře též Josef Hiršal, Ivan Diviš, Miroslav Holub, Jan Pilař aj. Kritickými, esejistickými a publicistickými texty přispěli do tohoto sborníku také např. Jaroslav Červinka, Ivan Diviš, Zdeněk Urbánek či Josef Zeman (srov. DĚJINY Č. LIT. I. 2008: 188). K českému existencialismu bychom mohli zařadit i mimo sborník Ohnice stojící prozaiky: Jiřího Muchu, Egona Hostovského v období čtyřicátých let či Jiřího Weila (ibid. 235).

V uvolnění šedesátých letech se prostřednictvím překladů obnovuje kontakt se světovým literárním děním a zprostředkovává chybějící kvalitní četbu i inspiraci domácím autorům. Od r. 1963 byla překládána další díla Alberta Camuse: romány *Mor* (překlad Milena Tomášková), o dva roky později *Exil a království* (překlad Josef Pospíšil) a dramata *Caligula* a *Stav obležení* (přeložili Jiří Konopek a Alena Šabatková). Existencialismus tak mohl být uveden v novém a humanisticky prohloubenějším rozměru, než jak byl vnímán z díla Jean-Paula Sartra. Několik Sartrových her bylo přeloženo v roce 1962, *Nevolnost* pak roku 1967 (překlad Dagmar Steinová).

Na počátku padesátých let z úvah a literárních pokusů francouzských existencialistů postupně krystalizují směry, které francouzská kritika označí nepřesným termínem „aliteratura“. Tyto směry se vymezují vůči tradičním literárním formám, v próze jde především o tzv. „nový román“ (kritikou též označovaný za „antiromán“) a v dramatu pak o „absurdní divadlo“.

Francouzský „nový román“ chtěl vytvářet typ prózy, která by odpovídala převratným změnám v moderní technické civilizaci a vystihovala, jak na tento svět nahlíží člověk. Jak Fischer zpřesňuje: „V navázání na existencialismus a současně v jeho prudkém popření měl být okázalý subjektivismus nahrazen objektivním záznamem, jenž však vychází z neméně subjektivistického vidění světa. Autoři mají za to, že svými subjektivními pocity a postoji vyjadřují pocit nejistoty soudobého člověka, jemuž se před očima rozpadají kdysi bezpečné pravdy, které nedovede a ani nehodlá nahradit jinými, skutečnými“ (FICHER 1979: 425). Změna vnímání světa, které je najednou plné neporozumění, přináší problém, jak o světě psát, jak ho interpretovat nebo jak k němu vztahovat postavy. Autoři proto hledají nové způsoby psaní, které by lépe vystihovaly nově nastolené paradigma. Tyto nové způsoby psaní mohou mít celou řadu různých podob a často i protichůdných realizací, avšak obecně znamenají zejména konec tradičně chápaných literárních postav a děje.

Do češtiny přeložená díla vzniklá pod vlivem „nového románu“ zaznamenávala v českém prostředí značný ohlas. Po ukázkách a komentářích v revue Světová literatura byla otištěna *Proměna* Michela Butora (1959, překlad Josef Pospíšil), následovaly překlady děl Allaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarrautové, Clauda Simona, Marguerite Durasové a Roberta Pingeta. Důležitost těchto textů na poli moderní literatury byla umocněna uveřejněním překladů zásadních teoretických prací o „novém románu“ sepsaných jeho nejvýraznějšími osobnostmi: *Za nový román* Alaina Robbe-Grilleta (1970, překlad Petr Pujman), *Věk podezření* Nathalie Sarrautové (1967, překlad Stanislav Jirsa) či *Repertoár* Michela Butora (1969, překlad Jan Vladislav) (DĚJINY Č. LIT. III. 2008: 108n.).

Absurdní drama se formuje ve Francii na začátku padesátých let a pro svou tvorbu zaujímá podobná východiska jako „nový román“. Prosazuje se pod názvem divadelní avantgarda, antividadlo, divadlo absurdity nebo absurdní divadlo (théâtre de l'absurde) (FISCHER 1979: 702). Eugène Ionesco popisuje absurdní drama – jak zmiňuje Esslin ve své práci – takto: „Absurdní divadlo je něco, co nemá cíl... /.../ Je-li člověk odtržen od svého náboženství či metafyzického kořene, pak je ztracen a všechno jeho počínání je nesmyslné, zbytečné, udušené“ (ESSLIN 1966a: 7).

Stejně jako u výše zmíněných směrů a proudů nejde ani zde o uskupení umělců, ani o jednotnou formu jejich tvorby, autoři dramát jsou na sobě víceméně nezávislí individualisté s vlastním názorem na téma a jeho zpodobnění.

Pocit metafyzického strachu před absurditou lidské existence, nevyhnutelný pád ideálů nebo nutná ztráta původní čistoty vůle jsou témata i jiných než absurdních her. To, co je odlišuje, je způsob formulování tématu. Zatímco se Sartre s Camusem snaží nesmyslnost lidské existence citlivě logicky argumentovat, Beckett či Ionesco toto téma nastolují i samotnou formou hry, záměrným rušením prvků racionality a diskursivního myšlení. Podle Esslina „absurdní divadlo odmítá diskutovat o *absurditě* lidské existence, znázorňuje ji pouze jako fakt konkrétními scénickými obrazy. /.../ Od dramatu existencialistického se tedy absurdní divadlo liší snahou po úplné shodě výpovědi a její formy“ (ibid. 8).

Tímto přístupem je absurdní drama podobné směru nazývanému „poetická avantgarda“. Společná je jim fantazie a snová skutečnost nebo odmítání tradičních pravidel dramatu. Navzájem je však odlišuje přístup k jazyku. Poetická avantgarda nakládá s jazykem jako s aktualizovaným básnickým prostředkem, chce vytvářet esteticky působivé (ve smyslu „krásné“) texty, absurdní drama jazyk jako nástroj komunikace znehodnocuje. Jazyk zde není jistotou, není nástrojem, kterým by se postavy dokázaly dorozumět nebo který by osvětloval divákovi události, naopak bývá často pravým opakem toho, co se děje na scéně, je prostředkem, který vnáší do hry chaos, nedorozumění a pocit odcizení místo sblížení a pochopení, neboli jak vystihuje Martin Esslin: „Prvek ‚čistého‘, abstraktního divadla je odrazem antiliterárního postoje absurdního divadla, jeho odvratu od jazyka jako prostředku sloužícího k vyjádření toho, co je nejdůležitější“ (ibid. 12).

Jak uvádí Jan O. Fischer – ke zpochybnění jazyka absurdním dramatem podotýká Georges Mounin v rozboru Beckettova *Čekání na Godota*: „Jestliže [hra – pozn. A. D.] zpochybňuje jazyk, /.../ činí tak prostředky jazyka. A dosahuje-li tohoto předpokládaného cíle, pak proto, že jazyk si uchovává svou sdělovací funkci, kterou se zdá zpochybňovat, což samo o sobě není málo. Jediným skutečným zpochybněním jazyka by bylo absolutní ticho. Avšak Beckett nadále používá jazyka, aby nám něco sdělil a aby na nás prostřednictvím jazyka působil.“ (FISCHER 1979: 704). Toto působení prostřednictvím jazyka směřuje podle Esslina především k vyjádření pocitu absurdnosti a k parodii existujícího. Snaží se odkrýt „groteskní směšnost života postrádajícího pravé vědomí skutečnosti, prohnitost a nesmyslnost polovičatého, mechanického života“ (ESSLIN, 1966a: 51n.). Camus o tom píše v *Mýtu o Sisypovi*: „Ve chvílích jasnozřivosti vidíme, jak jejich mechanické počínání a smyslu zbavená němohra činí vše kolem nich pošetilým. Někdo telefonuje za skleněnou překážkou; nevíme, co říká, vidíme však jeho nesmyslnou mimiku a tážeme se, proč žije. Ten pocit stísněnosti před lidskou nelidskostí, ten nečekaný pád před obrazem nás samých, ten ‚hnus‘, jak tomu říká jeden současný spisovatel, to je také absurdita“ (CAMUS 2006: 20).

Kromě společenské kritiky nese absurdní drama ještě další poselství. Evokováním pocitu absurdity se dotýká tématu lidské existence, problému života a smrti, vztahu člověka k sobě samému, ke světu a k celku. Tím se podle Esslina navrácí k původnímu, náboženskému poslání divadla, a navazuje tak na tradici, do které patří antické tragédie, středověká mystéria nebo barokní alegorie. Stejně jako ony ukazuje i absurdní divadlo divákovi vratkou a tajemnou situaci ve vesmíru.

Absurdní drama se snaží o pohled do hloubky, pod povrch věcí. Ve světě, v němž se rozpadl způsob tradičně uznávaných pravd a jistot, nelze diváka konfrontovat s obecně uznávaným systémem hodnot. Autoři mohou sdělit divákovi jen své vlastní subjektivní poznání světa a své vlastní pocity bytí. Neusilují o sdělování žádných dalších lidských osudů, dobrodružství a ideologických tezí, protože jsou mimo dosah jejich vlastního poznání. Hry tedy nejsou postaveny na principu dějovém, ale situačním, protože zobrazují pouze situace, a používají přitom jazyka konkrétních obrazů, nikoli jazyka argumentujícího. Ambicí hry jako celku je být komplexním básnickým obrazem, kde se složitě proplétají jednotlivé obrazy a témata a skládají se divákovi v jednotný vjem.

Eva Metmanová v rozboru Beckettova *Čekání na Godota* – jak uvádí Esslin – vystihuje očistný účinek absurdního divadla, jenž je založen na tomto principu: situace jsou záměrně přehnaně karikované, postavy jednají směšně a nepochopitelně a jsou záměrně psány tak, aby se s nimi nemohl divák ztotožnit. Pokud se s nimi divák nemůže ztotožnit, vytvoří se mezi ním a jevištěm propast, kterou může překlenout pouze v případě, že se oprostí od tradičních konvencí a vyladí se na novou skutečnost, kterou se nechá zaujmout (ESSLIN 1966: 58). V chaosu hry pak hledá nový řád, neboli „divák je přiveden k uznání absurdity světa, a tím podniká první pokus skutečnost ovládnout. /.../ Snaha dát smysl nesmyslnému a fragmentárnímu ději, poznání, že moderní svět se ztrátou jednotícího principu stal zmateným a chorobným /.../, má léčivý účinek. /.../ Absurdní divadlo konfrontuje diváka s absurditou lidského údělu a učí ho vidět situaci člověka v celém zoufalství a smutku. Zbaven všech iluzí a nedefinované úzkosti a strachu uvědomuje si pak své postavení bez fasády eufemismů a optimistických iluzí. Strach je konstatován a pojmenován, takže ztrácí nad člověkem vládu. V tom spočívá tajemství šibeničního a černého humoru ve světové literatuře, jehož nejmladším projevem je absurdní divadlo“ (ibid. 59).

Za předvoj absurdního dramatu na české scéně můžeme považovat Kainarovu hru *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou*, jež je zdařilou parafrází Jarryho hry *Král Ubu*. *Ubu se vrací* byla poslední hrou levicově orientovaného Divadla satiry, které svou činností navázalo na tradici meziválečné divadelní avantgardy a zachytilo i nástup světové groteskní a absurdní dramatiky. Kainarova hra bohužel předběhla svou dobu a nesetkala se s úspěchem ani u diváků, ani u kritiky.

České publikum se s absurditou seznamovalo i díky překladům světových her. První uvedenou hrou absurdního dramatu byl *Nosorožec* Eugène Ioneska uvedený v roce 1960. V letech 1963–1964 se na českých scénách představuje celá řada slavných světových dramatiků: Sławomir Mrożek, Edward Albee, Eugène Ionesco nebo Samuel Beckett. Albeeho hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* byla s velkým ohlasem hrána v Divadle S. K. Neumanna pod aktualizovaným názvem *Kdopak by se Kafky bál?* (premiéra 1963, režie Václav Lohniský). Divadlo Na zábradlí realizovalo s úspěchem celou sérii absurdních her, představilo *Krále Ubu* Alfreda Jarryho (premiéra 1964, režie Jan Grossman), Ioneskovy hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* (premiéra 1964, režie Václav Hudeček a Libor Fára) a Beckettovo *Čekání na Godota* (premiéra 1964, režie Václav Hudeček; hra vyšla ve stejném roce

v překladu Jiřího Koláře také knižně). Pozornost přitahovalo dílo švýcarského dramatika Friedricha Dürrenmatta, jehož hry zde byly hojně inscenovány od konce padesátých let. Mimo to vznikala také celá řada překladů her dalších dramatiků (např. Pintera, Marceaua, Adamova atp.).

Rok 1963

Přelomovým obdobím v literatuře se stává rok 1963, ve kterém se odehrává velké množství politicky významných událostí, jež uvolňují literární mantinely i celkovou politickou situaci. Již v prosinci předcházejícího roku proběhl XII. sjezd KSČ, na němž Novotného vedení ustoupilo společenskému tlaku a nechalo pracovat rehabilitační komisi k politickým procesům, ta na jaře roku 1963 přinesla odsudek Gottwaldova vedení strany a vedla k soudním rehabilitacím (zprvu jen komunistických funkcionářů). Sjezd též řešil obtížnou hospodářskou situaci a nasměroval vývoj k dílčím hospodářským reformám.

V lednu proběhlo v Praze mezinárodní symposium o próze, kde se otevřeně hovořilo o groteskních aspektech v dílech českých expresionistů. (KOSÍK 1993: 121 n.) Na květnovém III. sjezdu Svazu československých spisovatelů zazněly námitky proti štollovské ideologizaci kultury a byly vzneseny požadavky na rehabilitaci nezákonně odsouzených spisovatelů (paralelně probíhala rehabilitace Ladislava Novomeského). Necelý týden nato proběhla v Liblicích mezinárodní konference o Franzi Kafkovi, iniciovaná českými germanisty Alexejem Kusákem, Františkem Kautmanem a Eduardem Goldstückerem. Do Liblic přijeli kromě vědců ze socialistických zemí i zástupci Západu, mj. francouzský marxistický filosof Roger Garaudy nebo rakouský spisovatel a politik českého původu Ernst Fischer. Na konferenci se podařilo vedle marxistické interpretace Kafkova „odcizení“ (prosazované zejména vědci z NDR) obrátit pozornost k existencialismu, který se ke Kafkovi otevřeně hlásil (GREINER 2008: 70).

V tomto období plném změn a prolamování se do svobodnější tvůrčí atmosféry, inspirované světovými literárními proudy i odvážným politickým

vystupováním spisovatelů, vstupují – oficiálně a samostatně – do literatury Václav Havel a Vladimír Páral.

Havlovy dramatické začátky

Zahradní slavnost, napsaná pro Divadlo Na zábradlí, se jako klíčové dílo, kterým se Havel zapsal i u kritiky ve světě, většinou uvádí coby první Havlova samostatná hra. Jeho spisovatelské začátky ale souvisí s jinými díly.

První zkušenost s divadlem, jak sám vzpomíná, učinil Havel už v Armádním uměleckém souboru (AUS) (HAVEL 1989: 45). Divadlo bylo podporovanou činností, a tak nebylo těžké s přítelem a spoluvojákem Karlem Bryndou založit útvarový divadelní soubor (psal se rok 1958). Zprvu hráli kusy přejaté, ale posléze napsali původní hru, kterou pojmenovali *Život před sebou*. Hra sice nejdříve slavila úspěch, ale později pojal vedení armády podezření, že je ve skutečnosti protiarmádní, a jako taková byla veřejně odhalena a zostuzena. Když se Havel po návratu z vojny z kádrových důvodů nedostal na vysokou školu a hledal zaměstnání, získal místo kulisáka v Divadle ABC u Jana Wericha, jenž byl přítelem jeho otce.

Divadlo ABC mělo díky Werichovi výjimečné postavení mezi divadly, protože v něm ještě přežívala atmosféra Osvobozeného divadla, a spojovalo tak divadelní éru meziválečného období s poetikou malých divadel, jež se začala formovat na konci padesátých a začátku šedesátých let. Mladého Havla okouzly Werichovy forbíny s Horníčkem a s vážným úmyslem začal psát vlastní divadelní hry, nejprve ioneskovskou aktovku *Rodinný večer*, poté první verzi *Vyrozumění*. Mimo to přispíval svými teoretickými články do revue Divadlo. Jakkoli byla atmosféra Divadla ABC sugestivní, Havel měl blíže k Divadlu Na zábradlí – cítil se s ním generačně více spřízněn, lákalo ho hledání nové poetiky a navíc cítil příležitost uplatnit se zde i jako autor.

U zrodu divadla, jež se později stalo Havlovou domovskou scénou, stáli Helena Philippová a Vladimír Vodička spolu s autorskou dvojicí Ivanem Vyskočilem a Jiřím Suchým, kteří sem přešli z Reduty spolu se svými dalšími spolupracovníky v roce 1958. Činnost divadla zahájili scénickým leporelem *Kdyby tisíc klarinetů*, které stálo na Vyskočilových a Suchého textech a slavilo obrovský úspěch. Vyskočil

se stal, coby šéf činohry, stěžejní osobností začátků tohoto divadla a určil jeho charakter.

S Vyskočilem se Havel osobně seznámil na diskusi o divadlech malých forem. Napsal tehdy na přání redakce Kultury 60 článek na téma malých pražských divadel a po vydání tohoto článku redakce uspořádala zmíněnou diskusi s čelními představiteli těchto divadel. Havel půjčil Vyskočilovi rukopis *Rodinného večera* a Vyskočil mu otevřel dveře do Divadla Na zábradlí, sice opět jako kulisákovi, ale s příslibem, že se pokusí prosadit ho jako dramatika. V době Havlova příchodu (psal se rok 1960) panovala v divadle menší krize. Původní Vyskočilův tým herců se rozpadl a po problematické hře *Smutné Vánoce* potřebovalo divadlo rychle nasadit do repertoáru novou hru (srov. RUT 2000: 42). Vyskočil měl rozepsané pásmo *Autostop* a nabídl Havlovi spolupráci na dramatizaci některých jeho částí. Havel si vybral části *Eva*, *Hela a stop* a *Motomorfóza*. Ani jedna z nich však nakonec nebyla inscenována. Vyskočil je údajně z časových a personálních důvodů musel vyškrtnout, *Motomorfózu* přepracoval jako přednášku. Havel ale mohl být uveden na plakátech jako spoluautor a to považoval Vyskočil za nejdůležitější. Plné znění *Motomorfózy* se pak objevilo alespoň v tištěné podobě vedle zkrácené inscenované verze, zato *Eva*, *Hela a stop* byly považovány až donedávna za nenávratně ztracené.²

Vyskočil pak požádal Havla o další hru a ten mu předložil první verzi *Vyrozumění*. Za dané situace bylo však inscenování této hry nemožné. Vyskočil neměl dobrou pozici u úřadů, které mu zazlivaly „pošpinění čistého ideového štítu divadla“ (srov. RUT 2000: 42) *Smutnými Vánoci*, a Havlova pozice byla z kádrových důvodů velice křehká. Proto Vyskočil Havlovi navrhl napsat hru zcela novou a také mu nabídl námět. Společně pak na tomto námětu pracovali asi rok, než byl Vyskočil z divadla vyhozen.

Námět, který Vyskočil Havlovi nabídl, měl být prazákadem Havlovy hry *Zahradní slavnost* a Vyskočilovy nenapsané hry *Návštěva čili návštěva*. Vznik Havlovy hry je však složitější. Mezi oběma dramatiky vygradoval na dlouhá léta dosud nedořešený spor o Vyskočilův podíl na autorství námětu. (Problematiky autorství a vzniku *Zahradní slavnosti* se dotýká Pavel Janoušek ve své knize o Vyskočilovi: *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, podrobně o ní píše Lenka Jungmanová ve svém dosud nepublikovaném rukopise *Havlova Zahradní slavnost*.

² Výstup *Ela*, *Hela a stop* objevila a publikovala Lenka Jungmanová v časopise A2/2009, č. 14, s. 26.

Po Vyskočilově odchodu (zároveň však ještě před uvedením *Zahradní slavnosti*) uvedlo Divadlo Na zábradlí pásmo *Vyšinutá hrdlička*, do kterého Havel napsal tři výstupy v duchu své teoretické stati *O dialektické metafyzice*. Pásmo bylo inscenováno v režii Radima Vašinky a Jana Grossmana, který v divadle nahradil Vyskočila a působil zde jako umělecký šéf do roku 1968, kdy spolu s Havlem odešel. Za Grossmanova působení divadlo navázalo na Vyskočilovo směřování k absurditě, avšak opustilo jeho koncepci nedivadla, experimentování s improvizací a psychodivadlem. Vysoce kvalitními představeními po stránce dramaturgické i obsahové učinil Grossman z Divadla Na zábradlí jedno z nejkvalitnějších divadel své doby. Mezi nejvýznamnější představení této éry patří již zmíněné hry: Jarryho *Král Ubu*, Beckettovo *Čekání na Forota* a Ioneskovy aktovky, vedle nich pak např. dramatizace Kafkova *Procesu* a trojice Havlových her *Zahradní slavnost* (1963), *Vyrozumění* (1965) a *Ztížená možnost soustředění* (1968).

Zahradní slavnost byla poprvé uvedena 26. 11. 1963 v režii Otomara Krejči, oficiální premiéra se konala 3. 12. 1963. Otištěna byla ještě před premiérou v zářijovém čísle časopisu *Divadlo*,³ její konečné znění však vykrystalizovalo až během intenzivních příprav inscenace.⁴

Zahradní slavnost

Hlavní postavou Havlovy *Zahradní slavnosti* je Hugo Pludek. Hugo brzy dokončí školu a podle názoru vlastní rodiny by si měl opatřit zaměstnání. S výběrem mu má pomoci otcův přítel Kalabis, když ale nepřijde na smlouvenou návštěvu k Pludkům, odchází ho Hugo sám vyhledat na zahradní slavnost Likvidačního úřadu. Hugova kariéra se tam začne rozvíjet i přes to, že Kalabis na zahradní slavnosti vůbec není.

Hugo se na slavnosti setká s tajemníky Likvidačního úřadu a zahajovačem Plzákem. Hugo od nich dostane lekci z argumentace při diskusi o velikostech tanečních parketů a postupně si osvojí i další finesy jejich komunikačního umění, ty pak hodlá využít při žádosti o práci zahajovače. V rozhovoru s tajemníky a Plzákem

³ HAVEL, Václav 1963 „Zahradní slavnost“; *Divadlo XIV*, č. 7, s. 1-16 přílohy

⁴ Definitivní verzi vydalo r. 1964 nakladatelství Orbis jako 64. svazek edice *Divadlo* s doslovem Jana Grossmana. V tomtéž roce hru rozmnožila Divadelní a literární agentura DILIA v roce 1966 ve svazku *Protokoly*.

však vyvolá dojem, že je likvidátorem pověřeným Zahajovačskou službu zlikvidovat. Přestože je noc, Hugo vyhledá ředitele Zahajovačské služby, aby ho požádal o místo. V ředitelově pracovně však už úřadují likvidační pracovníci. Hugo v rozhovoru s ředitelem opět vyvolá dojem, že je i Likvidační úřad v likvidaci a že za ni nese zodpovědnost člověk jménem Hugo Pludek. Hugo odchází likvidaci zabránit.

Ráno se Hugo vrací domů, nikoli ovšem jako do svého domova, ale protože na této adrese chce vyhledat Hugo Pludka, důležitého muže, zodpovědného za likvidaci obou služeb i za následné slavné založení nové instituce vzniklé spojením obou předchozích. Nikým nepoznán, přichází právě ve chvíli, kdy rodiče lámou hůl nad ztracenou existencí jeho buržoazně vyhlížejícího bratra Petra. „Boženo, cosi mi říká, že jsme právě ztratili syna“ (HAVEL 1999: 96), příznačně komentuje situaci otec Pludek, když se dívá za Petrem, který odchází ruku v ruce s dcerou domovníka. Pak se otočí na Huga a zeptá se ho, kdo je. Hugo mu nedá jasnou odpověď.

Zahradní slavnost se odehrává v modelovém světě, který je velmi stylizovaný. Hra je spíše než o Hugovi o mašinérii odlidštěného byrokratického aparátu, který semílá společnost podle vlastního řádu a pravidel. Je to totalitní svět, kde úspěch je absolutně podmíněn podrobení se systému. Vyhrocením principu byrokracie ad absurdum ukazuje autor na skutečnost zrcadlem sice pokřiveným, které však o to výrazněji zrcadlí problém.

Páralův vstup do literatury

Často a s oblibou se uvádí, že po prvním vydání *Veletrhu splněných přání* byl Páral oslavován Škvoreckým v tisku slovy „Ecce scriptor!“ (ŠKVORECKÝ 1965: 14) a Jiří Voskovec mu napsal z Ameriky: „Jste náramnej spisovatel! Řek’ jste mi na svých sedmdesáti stránkách víc o dnešních Čechách a o mladé generaci, než Werich s celou řadou vynikajících umělců, co sem občas zavítají – ve stovkách dopisů a za nekonečných hodin a nocí během posledních pomalu deseti let“ (PÁRAL 1995: 103). *Veletrh splněných přání* z pera neznámého Párala se stal senzací.

Ovšem Páral, stejně jako Havel, už měl svůj debut za sebou. Jednalo se o humoristický román *Šest pekelných nocí*, který vycházel na pokračování v ústeckém deníku *Průboj* v roce 1963 a o rok později vyšel knižně v havlíčkobrodském Východočeském nakladatelství. Páral ho napsal pod

pseudonymem Jan Laban, a přestože za něj dostal druhou cenu v literární soutěži v Havlíčkově Brodě v roce 1962 (první cenu dostal Pavel Kohout za *Cestu kolem světa za osmdesát dní* a třetí Karel Michal za *Bubáky pro všední den*), ke svému dílu se příliš nehlásil a dlouhá léta ho pod pseudonymem nikdo nehledal.

Na *Veletrh splněných přání: Příběh pokleslé aktivity* navázal Páral dalšími svými knihami, které chtěl pojmenovat jako celek do zamýšlené série *Pět způsobů ukájení* (později nazývané též „černá pentalogie“). Po knihách *Soukromá vichřice: Laboratorní zpráva ze života hmyzu* (1966), *Katapult: Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje* (1967) Páralova tvorba vyvrcholila románem *Milenci a vrazi: Magazín ukájení před rokem 2000* (1969), pentalogii zakončil román *Profesionální žena: Román pro každého*. V *Milencích a vrazích* je Páralův autorský styl doveden k dokonalosti, text v sobě obsahuje všechna autorova doposud vyslovená témata a zobrazuje je v komplexní modelové alegorii, která osobitě vykládá koloběh a dynamiku společenského života: dějiny žene mocichtivost chudé, bezprávné lůzy (červení), jež střídá syté a časem změkčilé mocné (modří, kteří byli také kdysi červenými). Tento román se stal mezníkem v Páralově tvorbě a fakticky uzavírá její první část. Jak dodává Pavel Janoušek, Páralovi se podařilo najít sama sebe a vyslovit vše, co je mu při jeho vnímání a zobrazování dáno vyslovit, takže jeho další tvorba je jen sérií marných pokusů překročit vlastní stín (srov. JANOUŠEK 2007: 41n.).

Vznik *Veletrhu splněných přání* popisuje Páral ve své autobiografii *Profesionální muž*. Původně chtěl knihu pojmenovat *Příběh stříbrného zapalovače* podle zapalovače, který si tehdy koupil za 140 korun a jímž byl zcela okouzlen. U zrodu konečné podoby novely stála redaktorka Mladé fronty Irena Zítková, která pomohla v začátcích i jiným velkým autorům (Bohumilu Hrabalovi, Karlu Peckovi nebo Ivanu Vyskočilovi). Irena Zítková odmítla rukopis Páralovy prvotiny *Šest pekelných nocí*, po přečtení jeho nového rukopisu mu doporučila, aby text přepracoval „úplně jinak“.

Páral tehdy pracoval ve farmaceutickém koncernu Spofa a k jeho pracovní náplni patřilo sledovat pravidelně chemické odborné časopisy. Technicistní a objektivističtí mluvci těchto časopisů, absolutní stručnost a kondenzace odborného stylu posloužily Páralovi jako zdroj inspirace pro požadované přepracování textu novely, vznikl tak takzvaný technologický styl psaní (vlastní termín autora). Druhá verze textu již nesla titul *Veletrh splněných přání*.

Přestože *Šest pekelných nocí* a *Veletrh splněných přání* jsou díla od sebe ne příliš časově vzdálená, jsou svou úrovní nesrovnatelná. U autora došlo v relativně krátkém časovém horizontu k velkému posunu ve stylu, byť zárodky autorského rukopisu jsou patrné již v jeho prvotině. Výrazně kontrastuje také celkové vyznění obou textů. *Šest pekelných nocí* je příběhem outsidera, který ale na konci vybičuje všechny své schopnosti k dosažení vytouženého cíle a úspěje. Pracovitost a optimismus se mu vyplatí, dobro zvítězí nad zlem, které je potrestáno. Ve *Veletrhu splněných přání* je tomu zcela opačně.

Veletrh splněných přání

Hlavní postava *Veletrhu splněných přání*, Milan Renč, je slovy Škvoreckého: „konglomerát zbytečného maření času, zbytečného maření silami, nezájmu, citové atrofie, mechanických konvencí, neodpovědnosti, povrchnosti a cynismu“ (ŠKVORECKÝ 1965: 14). Renč, který žije značně stereotypním životem bez nejmenšího vzrušení, se na čas začne pohybovat na hraně dvou světů: světa dosavadního a světa nového – možného.

Jeho dosavadní život je šedivý, pustý a mechanický. Žije ve světě, který ho neuspokojuje, rezignoval však na všechny své sny a přání. Nevytváří žádné hodnoty, ani v osobním životě, ani v profesním, naučil se ale skvěle pohybovat v prostředí, které ho obklopuje. Tento svět je „svět nezájmu, odlidštěných mechanismů v práci i v tom, čemu se říká volný čas a láska, svět, jemuž se zcela běžná fakta (vyvážíme borůvky a živé zajíce) i fakta děsivě otřesná (ženy pověšeny za vlasy a bity gumovou hadicí s hřebíky) skládají v jedinou indiferentní řadu, která slouží jen jako materiál k mechanickým a zcela zbytečným politickým desetiminutovkám – tento svět inteligence bez citu, inteligence donucené mechanismem prostředí mrhat sebou samou na nesmyslných úkolech (nahlašte jazykové znalosti všech vašich podřízených slovem, písmem, částečně, pasivně a perfektně), takový svět nemůže snést existenci něčeho nezmechanizovaného, nevypočitatelného, nezařaditelného, protože je sám zoufale mrtvý“ (ibid. 14).

Toto nezmechanizované, nevypočitatelné, nezařaditelné a zoufale živé je zpodobněno dívkou, jejíž jméno není známo, je to však postava kontrastní

k Milanovu světu. Je ztělesněním snu, ideálu, čistoty, naivity a opravdovosti. Je zpřítomněním mytického světa pohádek (princezna s hvězdou na čele, která čeká na svého prince zamčená ve věži) a starých tradičních hodnot (bydlí v sadu na faře), které jsou ukotveny v jiném prostoru, než je ten Milanův. Je realizací snových představ (srov. motiv dívky a vojáčka s růžovými kvítky v tabatěrce), je silou, která dokáže Milanův původní svět rozvrátit.

Milan tyto dva světy střídá a jako chameleon mění i způsob svého uvažování a svého jednání. Dívka na něj má velký vliv svou spontánností a hravostí. V její přítomnosti jako by se pravý Milan probouzel ze spánku vyburcován chutí po životě. Je tvořivý, hravý, velkorysý, stává se živým a silným. Ona jej podněcuje k aktivitě. Při návratu do svého starého světa se Milan opět přizpůsobí šedivému stereotypu.

„Milanem smýká odlidštěný mechanismus. Milan se mu plně podřídil, aby nenarážel a nekomplikoval si život. Proto se sám stal takovým ‚neosobním mechanismem‘ nebo autem, který nežije plný život, který ztratil primární lidské vlastnosti, který neumí mít radost, neumí cítit bolest, neumí milovat. Všechno, co dělá, je jen jeden z úkonů v soustavě životního mechanismu, v němž se pohybuje“ (JUNGMAN 1965: 5). Svět *Veletřhu splněných přání* je světem modelovým a stylizovaným. Autor ho představuje zkarikovaný tak, že tento svět a jeho běh nabývají symbolické platnosti. Spojnice s aktuálním světem představují novinové zprávy, přesná čísla, názvy nebo údaje i zakotvenost na Ústecku šedesátých let. Autor se snaží nahlédnout a pojmenovat nemoc společnosti, která žije v jakési pasti totality, ze které není úniku, leda za cenu vyloučení na okraj společnosti.

Ani *Zahradní slavnost*, ve shodě s žánrem absurdního dramatu, nemá ambice nabízet východisko z nastolené krize, do které se svět (přinejmenším v Havlově hře) dostal. I v *Zahradní slavnosti* jde přitom o svět groteskně stylizovaný a bičovaný ironií a satirou. Příběh Milana Renče nese podtitul *Příběh pokleslé aktivity*. Pokleslost spočívá v nesmyslnosti Milanovy činnosti; navíc ačkoliv hrdina do své aktivity upírá veškerou svou energii, její výsledky jsou značně pochybné. Také Hugo Pludek není „smýkán odlidštěným mechanismem“, ale dobrovolně a rád se zapojí do jeho mašinerie. Z domova se vydává na cestu za svou kariérou a dosáhne předem netušeného vrcholu. Bohužel cestě za kariérou zcela ztratí svou identitu, své myšlení, svůj projev i svůj zevnějšek a zúplna se vydá všanc svému cíli, takže se vlastně ani nemá kam vrátit.

Máme zde tedy dva příběhy hrdinů, nebo spíše antihrdinů, kteří potlačují své identity, aby dosáhli svého cíle ve světě či společnosti, ve které žijí. Jejich světy se shodují rovněž ve skutečnosti, že v nich hrdinové nemohou udělat kariéru, pokud zůstanou sami sebou. Musíme se tedy ptát, co je to za svět, který nutí člověka měnit svou přirozenou podstatu, svou identitu.

Rozdílnost utváření fikčních světů obou příběhů je částečně dána odlišným literárním druhem, respektive žánrem. *Zahradní slavnost* coby absurdní drama nepřipouští konfrontaci řádu a neřádu přímo na jevišti, zobrazuje pouze jeden chaotický svět, který je konfrontován přímo s představou řádného světa v mysli divákově. Pokud je tedy divák znepokojený světem plným neporozumění, nespravedlnosti nebo nesmyslnosti, je to proto, že hra útočí na jeho vlastní hodnotový systém a jenom s ním je konfrontována.

V Páralově novele je tomu jinak. Páral sice také zobrazuje modelový svět, který čtenáře znechucuje, zanechává v něm ale naději na změnu, potenciální možnost, že existuje jiný způsob existence, tuto možnost ztělesňuje postava dívky od lodiček.

Absurdní a mechanický svět je tedy v Páralově textu konfrontován dvojím způsobem, jednak (stejně jako u absurdního dramatu) s ideální představou čtenáře o tom, jaký by měl svět být, jednak s druhým světem, který je v příběhu naznačen.

V souvislosti s přemýšlením o podobách konfrontace absurdního světa se světem obdařeným smyslem se rovněž nabízí znovu připomenout, že Havel i Páral modelují své světy satiricky a groteskně. Negativní autorské hodnocení těchto světů ovšem zároveň implikuje předpokládanou existenci světa bez záporného znaménka před závorkou.

Chce-li absurdní divadlo znázornit pocit absurdity lidské existence, odcizení a krize mezilidských vztahů, nepoužije k tomu jazyk plný přesvědčivých argumentů, ale jazyk, který se sám stane argumentem, že mezilidské vztahy jsou v krizi, že člověk prožívá stav odcizení a že lidská existence je zhola absurdní. Prostředkem, jak docílit této názornosti, je použit jazyk absolutně znehodnocený, vyprázdněný, deviovaný, jenž v sobě dokáže onu krizi zrcadlit, jazyk, který zde není proto, aby lidi sbližoval, ale proto, aby je vzdaloval, aby jim neumožnil zorientovat se a zachytit se jakéhokoli pevného bodu. Je tu jen, aby je mátl, blamoval, falešně konejšil, otupoval nebo jimi mocensky manipuloval jako poslušnými loutkami a nakonec je zanechal úplné samoty ve vzduchoprázdnu.

Již jsme naznačili, že světy, ve kterých se Hugo s Milanem pohybují, jsou si velmi podobné. Oba dva jsou jimi obklopeni a zcela se jim podřídili a přijali jejich pravidla hry, aby se v nich stali úspěšnými. Hugo odchází do světa vybaven již z rodiny radami svého otce, typického maloměšťáka, který si libuje ve frázích napodobujících lidové mudrosloví. Vstupuje do světa, kde se mluví opět pouze ve frázích, tentokrát spíše politických a úřednických. V Milanově světě se mluví ve frázích a obrazně řečeno i „jedná ve frázích“, promluvy jsou plny klišé, frází konverzačních, úřednických, technických, novinářských... Mluví se, aby se zastřela pravá podstata lidského úsilí.

To, co tvoří z postav odlidštěné stroje, je jejich schopnost dokonale se přizpůsobit situaci, dokonale splynout s okolím (Hugo i Milan mají tuto vlastnost), nic neprozradit ani o sobě, ani o svém vlastním myšlení (pokud nějaké zbylo). Pokud už člověk musí něco říct, nejjednodušší prostředek, jak se vyhnout všemu osobnímu, je použít frázi. Fráze jakožto obecně sdílená prefabrikovaná výpověď je dokonale neosobní, zároveň nabízí možnost konverzačně reagovat v každé situaci, vyhovět ostatním účastníkům hovoru a přitom neříci vůbec nic. Uchýlení se k frázi s sebou nese též ukončení každého dialogicky pojatého sporu, neboť proti frázi se logickým argumentem bojovat nedá. Fráze je svou podstatou ze světa absurdního, demagogického, kdežto logický argument je ze světa reálného. Proto se v dialogu nemohou protnout.

Užití jazykových prostředků v sobě vždy zrcadlí kategorie myšlení. Fráze mnohvrstevnou skutečnost pojmenovává redukcujícím způsobem, stírá jedinečnost každé situace a vřazuje ji do souřadnic přednastavených šablon – často na základě několika společných vnějších a zcela nepodstatných znaků. Fráze má spoustu podob. Může být úderná (viz politická hesla), může být lidově bodrá, může být rafinovaně filozofující i učenecká, často založená na citacích z nikdy nepřečtených, případně přečtených, ale nepochopených, děl. Fráze se pozná ale především podle toho, že se pod efektní formou neskrývá žádný obsah. Ten se vytratil ve chvíli, kdy fráze přestala být plnovýznamovou replikou a začala žít svým vlastním životem univerzálně použitelné výpovědi nezávislé na jedinečnosti situací.

Fráze jako stavební kámen absurdního světa

Postavy *Zahradní slavnosti* v jistých rysech připomínají karnevalové masky na maškarním rejí. Vlastnosti očekávatelné na základě rolí jednotlivých postav jsou buď přehnány ad absurdum, nebo naopak postavy jednají v přímém rozporu s nimi. Karnevalovou scénu může evokovat i sama zahradní slavnost a žertovné nosy, za které se postavy schovávají. Masopustní veselí představovalo rituální převrácení řádu světa v chaos. V tomto krátkém, přesně vymezeném čase se porušovala všechna obvyklá tabu, aby mohlo dojít k znovuoobnovení sociálního uspořádání společnosti, které se v průběhu roku opotřebovalo. Žáci v rolích učitelů, vězni v rolích žalávníků, sluhové poroučející svým pánům...⁵ Co jiného je Ředitel vařící Hugovi kávu ve spodním prádle?

Zahradní slavnost může fungovat jako jakási metafora pro tento chaos převráceného řádu, kde nic není na svém místě, vše funguje opačně, svět řídí hlupáci a inteligenti jsou utlačováni v domácích špajzkách. Postavy mluví jazykem, který jim brání ve vzájemném porozumění, ale není to jazyk smyšlený, je to jazyk reálného světa, jenž Havel převzal ze soudobého politického, úřednického i soukromého života. Nejde přitom o věrnou nápodobu dobového jazyka, ale o abstrakci, která však dobovou řeč vystihuje v jejích typických znacích, místy jsou rozpoznatelné i zcela konkrétní ironické narážky na dobová hesla.

⁵ K problematice celé „karnevalové kultury“ srov. Michail Michajlovič BACHTIN 2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Argo)

Smyšlený absurdní svět se nejeví nijak tíživě, dokud nemá spojitost se světem aktuálním, s hrozbou, že i náš svět se dotýká stejné absurdity, nebo je dokonce stejně absurdní, jen si tuto absurditu neuvědomujeme, protože nás zcela obklopuje a my jí přivykli. Zvykli jsme si na ni, protože už trvá příliš dlouho, a ne jen těch pár dní před Popeleční středou. Ke srovnání *Zahradní slavnosti* s masopustem nás vede i její teatrálnost – výrazná stylizovanost postav v řeči, vystupování i vzhledu (žertovné nosy) a groteskní pojetí celé hry. Koneckonců i sama zahradní slavnost je místem převráceným naruby, kde místo uvolněné zábavy panuje úřednická šikana.

Pakliže Grossman v doslovu k *Zahradní slavnosti* napsal, že „fráze je hlavním hrdinou hry“ (GROSSMAN 1964: 66), měl dozajista pravdu. Ve hře je těžké najít obyčejnou sdělnou větu. Postavy v *Zahradní slavnosti* používají fráze hojně a přitom stratifikovaně. Každé z postav je v souladu s prostředím, v němž se pohybuje, a s postavením, profesí nebo životní rolí, kterou zastává, dán specifický řečový projev, repertoár řečových prostředků, kterými se odlišuje od ostatních. Charakteristika postav je založena jen několika málo znaky, řečové znaky patří k těm nejvýraznějším. Hrdinové jsou svým prostředím formováni a deformováni, a zároveň své prostředí formují a deformují – opět především (značně redukováným) způsobem, kterým o svém světě přemýšlí a kterým o něm mluví.

Oldřich Pludek, autorita rodinného kruhu, používá několik druhů fráze: jako „správný“ otec používá **fráze výchovné**:

„Jaroš vždycky říkal – život, to je nepopsaná kniha. Ty opravdu nevíš, co do ní napíšeš?“ (HAVEL 1999: 42)

„Když se řekne Jaroš, ozve se Jaroš, a o to jde. Základem života je názor na život. Myslíš, že si ho někdo udělá za tebe?“(ibid. 42)

Z pozice hlavy rodiny se Pludek také vyjadřuje k politice a jeho výroky ho charakterizují jako konformního xenofobního maloměšťáka používajícího frázi i jako prostředek politické demagogie. Všudypřítomná satira zde zasahuje zpupnost plamenné politické rétoriky, která chce poroučet větru dešti, nebo alespoň, bude-li to „v našem“ zájmu, ignorovat dějinné epochy:

„Žádná epocha nemůže existovat bez středních vrstev, kdežto střední vrstvy můžou naopak existovat nezávisle na všech epochách. a třeba i bez nich! Nebo si myslíš, že je možné střílet kánata a mít přitom v Berouně maštal?“ (ibid. 46)

Samotné jazykové fráze jsou zde umocněny slovními hříčkami či slovními gagy, které podtrhují jejich absurdnost. Buď tím, že v sobě přímo zahrnují logickou nesmyslnost, nebo v slovním gagu proměňují řečnickou otázku na otázku tazací a nabízí na ni odpověď, která však zpětně odhaluje nesmyslnost otázky:

„Pludek: Jaroš myslel na svou budoucnost, a proto se učil a učil a učil. Myslel jsi už na svou budoucnost?

Hugo: Ne, tati.

Pludek: Jak to?

Hugo: Učil jsem se, tati.“ (ibid. 43)

Nejvýraznějším stylistickým prostředkem otce Pludka je **argumentace pseudopříslovím**. Použití lidového rčení má sloužit k podpoření argumentu tím, že skutečnost převede do zobecnělé roviny. Příслови, protože odrážejí kolektivní zkušenost, bývají přijímána jako obecně platná, pravdivá, a tedy i moudrá. Ve výpovědích Pludka se vyskytují pseudopřísloví zcela zbavená logiky, jako „bez topůrka ani větel nezakopeš“ (ibid. 44), či „ani klekánice nechodí do lesa bez obojku“ (ibid. 45). Takovéto výpovědi zakládají svou autoritativnost na formálním napodobení existujících přísloví (srov. syntaktická stavba běžně rozšířených frazémů), iluzí své přináležitosti k mudrosloví dodávající sebevědomí svému uživateli. Jejich nejlepší vlastností je, že jsou nevyvratitelné a v podstatě na ně není co odpovědět: „Jádrem národa jsou střední vrstvy. A proč? Ani klekánice nenosí semenec na půdu sama!“ (ibid. 41)

Havel zde nedělá rozdíl mezi frází a příslovím – jsou pro něj stejně vyprázdněné. Na tomto místě je třeba znovu podotknout, že tato vyprázdněnost souvisí v obou případech do značné míry s nárokem na univerzální použitelnost těchto výpovědí, jež je nezávislá na jedinečnosti životních situací. Havel tento mechanismus odkrývá tím, že jej dovádí ad absurdum. Nejen, že je obsah výpovědi

nivelizován, ale může být i zcela nesmyslný a zbavený vší logiky, důležitá je pouze forma, která výpověď řadí do oblasti vět s nárokem na univerzální platnost. Topůrko, věrtel, klekánice, kolínští husaři jsou jen volně zaměnitelné prvky, které lze dosadit do vzorové struktury přísloví, aniž by se výsledný účinek výpovědi jakkoliv změnil; zaměnitelnost jednotlivých prvků je možná, protože nejsou v žádném pevném vztahu k realitě.

Tajemníci jsou postavy z prostředí byrokratického aparátu, jejich řeč je proto plná **úřednických frází**. Deformováni svým prostředím mluví v paragrafech a v řeči kolonek dotazníků. Dotazníky a formuláře jsou i častým motivem *Veletrhu splněných přání*. Věcný obsah úředních tiskovin je v obou textech naprosto podružný, důležitý je pouze proces koloběhu těchto tiskovin, samotné akty evidence a vykazování – lhostejno přitom čeho:

„A na kterém (vyprávění žertovných historek) se můžete podílet i vy, odevzdal-li jste přesný text svého vyprávění, opatřený lékařským vysvědčením a souhlasem úsekáře, nejpozději dva měsíce před datem zahradní slavnosti na sekretariátu humoru a na ideově regulační komisi“ (ibid. 52).

Argumentace tajemníků vychází ze suchého úřednického jazyka. Pokud je napadena logika nějaké vyhlášky, jsou připraveni uchýlit se k drsným manipulačním technikám. Snaží se podstrčit protivníkovi, že nezpochybňuje vyhlášku, ale její tvůrce. Fakticky tento argumentační styl napodobuje reálnou argumentaci byrokracie v totalitním systému. Tito tvůrci vyhlášek představují vyšší stupeň moci, a není tedy výhodné je kritizovat. Překrucování, skryté výhružky a stupňování nátlaku, jasně naznačující blíže neurčené nebezpečí, mají vyšší manipulativní hodnotu, než lidová rčení otce Pludka.

„Tajemnice: Z čeho ostatně usuzujete, že Velký parket A je větší než Malý parket C? Proč si pořád něco nalhávat?

Tajemník: Kolegové z organizačního výboru jistě dobře věděli, proč zábavu s rozmarnými rekvizitami omezili právě na prostor Malého parketu C!

Tajemnice: Nebo snad nemáte důvěru k usnesením organizačního výboru?

Tajemník: Složeného z předních pracovníků Likvidačního úřadu?

Tajemnice: Starých, zkušených kolegů, kteří už v době, kdy vy jste nebyl na

světě, obětavě likvidovali?

Tajemník: Za podmínek, o kterých vaše generace nemá ani tušení?“ (ibid. 53)

Tajemníci jsou účastníci i spoluvůrci systému. Vyznačují se loajalitou a jejich funkcí je plnit nařízení z vyšších míst. Tato jejich vlastnost je dotažena do absurdity – jsou ochotni uposlechnout každého příkazu, který dostanou od autority, ať už je sebenesmyslnější, nebo dokonce zasahující i do oblastí v běžném chápání vyhrazených nejintimnější sféře (na vyzvání se svěrují s oplzlými fotkami nebo se intimně sbližují), zároveň ale tyto postavy kreativně spoluvytváří dusnou a nepřehlednou atmosféru byrokratické šikany.

Zahajovač Plzák (jméno s výrazně negativní konotací evokuje něco slizkého – a tedy i neuchopitelného), Hugův zasvětitel, je už svou profesí předurčen k tomu, aby si mluvení ve frázích osvojil. Zahajovač má na repertoáru fráze všeho druhu: od lidově bodrých: „Jak říkají lidé u nás doma na Podřipsku: ‚Chyt’ zajíce, ať ho máš!‘“ (ibid. 59), „Copak nejsme, sakra, všichni tak nějak z jedny český mámy?“ (ibid. 54n.), fráze kombinující bodrost s pseudofilosofickou úvahou: „je skutečně hodně důležitý, když si lidi řeknou, že jsou tak nějak lidi“ (ibid. 58), plamenné výroky evokující politické proklamace: „Zahradní slavnost patří všem!“ (ibid. 53), fráze emotivní: „Zahajuju ovšem tak nějak z lidské potřeby, ne proto, že je to moje zaměstnání!“ (ibid. 56), pseudoodborné: „Ve své knize jsem rozvinul tezi, že každá zahradní slavnost by měla být především platformou zdravé, lidové a přitom ukázněné zábavy všech úředníků“ (ibid. 57) i jiné. Rozličnost repertoáru frází je u této postavy dána potřebou oslovovat v aktu zahajování všemožných večírků a schůzí adresáty různých profesí a rozdílného vzdělání.

Zahajovač je postavou, která se zcizuje sama sobě, není si jistá, kým vlastně je a jaký je její autentický projev. U Plzáka se tato ztráta vlastní identity projevuje v schizofrenním zmnožení jednotlivých „pracovních“ identit – od prostého člověka mluvícího nářečím, přes politického předáka, až k typu vědce-intelektuála.

Plzákův projev připomíná rozbitý stroj, který chrlí pel-mel svého pochybného repertoáru. Postava se stává obětí svého řemesla, v přizpůsobování se svému publiku a mnohosti témat došel Plzák tak daleko, že z něj zůstává jen rozbředlé torzo původní existence s povrchními znalostmi z různých oborů, rozplývá se na nedefinovatelné všechno a nic zároveň.

Postava zahajovače se u Havla poprvé objevuje v *Motomorfóze* (jedna z částí pásma *Autostop* – viz výše). Zahajovač je zde postavou neohrabanou, působící dojmem celkové nepatřičnosti. V *Zahradní slavnosti* jsou všechny rysy, které by bylo možné v souvislosti s funkcí konferenciéra-zahajovače očekávat (konfirmita, kultivovanost, nevtíravost), negovány ve svůj pravý opak: namísto konformního a kultivovaného muže můžeme Plzáka směle označit za největšího výstředníka slavnosti: vtíravého, vulgárního a agresivního.

Postavou Plzákovi nadřazenou je Ředitel. Ředitel je charakterizován **politickým jazykem**, jenž je bezobsažný, nesrozumitelný, plný nekonkrétních údajů a záhadných slovních spojení a také emotivně zabarvených výrazů, které dodávají argumentům naléhavosti nebo politické nebezpečnosti (srov. „[Zahajovačská služba podlehla] hysterické atmosféře neuvážených výstřelků“ (ibid. 82). Ředitelův proslov o zrušení Zahajovačské služby je variací argumentace z trojice přednášek z *Vyšinuté hrdličky* – nacházíme zde stejná nebo podobná zcela vyprázdněná slovní spojení, která obhajují, či zatracují, vyzdvihují, nebo zavrhnou, aniž by obsahovala jediný argument pro svá hodnocení.

I postava Ředitele je satiricky převrácena vzhůru nohama: místo energického a rozhodného muže zde nalézáme nesebevědomou hromádku lhостejnosti. Když ho přijde Hugo Pludek žádat o místo, najde jej ve spodním prádle, posléze ho donutí i přes opětovné odmítnutí kouřit a nakonec si ho pošle pro kafe. Ostatně Ředitelova oblíbená činnost, u které se nechá nachytat doslova jako školák, je tlučení dřevěných špačků.⁶

⁶ Doslovná „nefrazeologická“ realizace frazéry *tlouci špačky*, tj. bití do dřevěných hraček – špačků, je jedním ze slovních gagů, kterých zde Havel hojně užívá.

Hugo Pludek⁷ se poprvé vydává do světa na zkušenou, aby si obstaral práci. Na zahradní slavnosti se poučí o fungování společnosti a zcela v souladu s jejím fungováním si v ní vydobude postavení. Hugo je jako chameleon, je ztělesněním zprostředkovanosti a vypočítavosti. Pohybuje se ve světě s obdivuhodnou lehkostí. Jako jediný nemá svůj vlastní specifický mluvní styl, ale půjčuje si jej od svých komunikačních partnerů podle potřeby jako kostým. S vypůjčenou řečí jako by si vypůjčoval i cizí identitu. Čím víc se jeho vlastní identita ztrácí, tím je Hugo sebevědomější a jeho kariéra úspěšnější.

Na zahradní slavnost přichází Hugo s frází svého otce: „Obrok je obrok a hrách je hrách“ (HAVEL 1999: 51), při rozhovoru s Plzákem postupně přechází v jeho styl a přebere doslovně několik výpovědí: „Nesnáším ovšem fráze a ostře se stavím proti každému planému řečnění! /.../ a to nemluvím o suchaři, jenž strkají hlavu do písek, před palčivými problémy!“ (ibid. 68) a končí: „A klidně se vyspi – vždyť i zahajovači jsou, sakra, tak nějak lidi! Jak říkají lidé u nás doma, na Podřipsku: chyt' zajíce, ať ho máš! Šach!“ (ibid. 69) I oslovení Ředitele „kocoure“ a „šerife“ jsou původně Plzákova (srov. ibid. 68). Při rozhovoru s Ředitelem začíná v Plzákově stylu: „Tak co, kocoure, jak se máme? Co děláme? /.../ To je správné, že žijeme, jen žijme!“ (ibid. 75) Následně začne přebírat Ředitelův styl, charakteristický četnými floskulemi odborného vyjadřování: „(Ředitel:) Podle mého názoru je zahajovačství tak nějak specifickou formou výchovné práce. – (Hugo:) Ano. Ale zároveň i její specifickou metodou. /.../ Tuto specifickou souvztažnost lze nazvat základním zahajovačským trianglem. /.../ Přičemž specifickým znakem tohoto triangle je právě jeho triangulárnost“ (ibid. 77).

⁷ Postava Hugo Pludka má svůj předobraz v postavě Hugo Houka, který se shodně objevuje v náčrtu zamýšlené divadelní hry Ivana Vyskočila (VYSKOČIL, Ivan 1967 „Návštěva čili návštěva“; in *Malé (h)ry* /Praha: Mladá fronta/ s. 110). Vyskočilův Hugo Houk z rodu „konexe-homo“ se obdobně vydává z domova do společnosti hledat svou konexi, jež mu pomůže v kariérním postupu. Hugo Houk po své konexi pátrá až do samého konce hry, na rozdíl od Hugo Pludka, který zapomene na Kalabise ve chvíli, kdy se dozví o jeho nepřítomnosti na slavnosti, dál jedná sám na vlastní pěst a žádné konexe nepotřebuje, protože se jimi sám stává. Rozdílný přístup ostatně vidíme už v začátcích obou příběhů, kdy Hugo Pludek sedí doma zcela lhostejný ke svému osudu, zatímco Hugo Houk už má všechny konexe pečlivě posbírané a ta, za kterou se vydává, je ta jediná, která mu ještě chybí. Shodný je závěrečný motiv ztráty identity, kdy podobně jako Pludek se Houk dostává zpět domů, aby vyhledal sama sebe. Neví však, že je u sebe doma, a nepoznává ani své jméno.

Nakonec se s Ředitelem zcela ztotožní, což se projeví v monologické pasáži o významu likvidační služby, která je pronášena oběma nejprve střídavě, poté unisono, a v závěru Hugo nabude vrchu a tempo udává sám, přičemž Ředitel se postupně připojuje, dominantní postavení už je ale Hugovo.

Pokud na sebe Hugo může brát masky okolních postav, vystačí si s jejich replikami, nebo jejich variacemi a parafrázemi. Několikrát je ale konfrontován se sebou samým a se svým názorem. V počátku druhého dějství je ještě z velké části sám sebou, a proto odhaluje zcela bezelstně logickou chybu v uspořádání parketu A a C a trvá na této nelogičnosti. Postupně pochopí, že je pro něj výhodnější nejít proti nelogickému systému, ale splynout s ním, tedy přijmout jeho pravidla hry. Toto rozhodnutí a talent pro přizpůsobení mu umožní udělat v tomto světě kariéru. V opačném případě, kdyby si na tomto světě vynucoval logická vysvětlení, by mohl být označen za buřiče a podvratný živel. Jeho chování je tedy účelové, zároveň však připomíná iniciaci. Nezkušený mladík jde do světa, aby chyboval (upozornění na chybu v parketech), následně se z chyb poučil, neboť dostal návod od zavsčítitele (Plzáka), sestoupil do hlubin iniciace, aby obstál u největší zkoušky (likvidace Likvidačního úřadu a Zahajovačské služby) a vrátil se domů jako vítěz (uznání od rodičů i Kalabise). Metoda, jak nechybovat, a vyhnout se tedy všem osobním stanoviskům, je popsána v Havlově eseji *O dialektické metafyzice*:

„Každý z nás zná takovou situaci: někdo vysloví názor A, někdo jiný vysloví názor B, načež přijde někdo třetí, kdo řekne, že názor A má ‚jisté pozitivní rysy‘ a že ‚za určité situace‘ jej lze skutečně ‚do jisté míry‘ akceptovat, že však má i své ‚jisté negativní rysy‘ a že za ‚určité situace‘ může vést ‚k jistým nesprávným názorům‘, protože přehlíží okolnosti vyslovené názorem B, který má nesporně své ‚jisté pozitivní rysy‘ a který je nutno ‚za určité situace‘, ‚do jisté míry‘ akceptovat, dokážeme-li ovšem jeho pozitivní rysy oddělit od jeho ‚jistých negativních rysů‘, které by ‚za určité situace‘ mohly pravděpodobně vést k ‚jistým nesprávným závěrům‘, a že tedy ‚správného názoru‘ se lze dobrat jedině tak, dovedeme-li vzít to pozitivní z názoru A i B a odstranit z obou názorů to negativní, a dovedeme-li takto prověřený názor A i B spojit v názor C, který z obou původních názorů vychází a zároveň oba překonává. Oběma původním diskutérům nezbude po této šalamounské syntéze než syntetikovi zatleskat, on si také zatleská, ukloní

se a všichni se rozejdou, neboť diskusi je konec a vše bylo s konečnou platností vyřešeno. /.../ Určitý typ ‚dialektické syntézy‘ tu tedy vlastně zlikvidoval dva cenné, byť jednostranné názory tím, že je spojil v jeden společný názor, který sice není jednostranný, který je však zato zase naprosto bezcenný, a i když se ve své dialektické struktuře zdá vyšší než oba názory původní, svou věcnou sdělovací hodnotou je hluboko pod nimi. (HAVEL 1966: 69n.)“

Přesně tuto strategii zaujímá Hugo, když formuluje odpověď na Plzákovu otázku: co si vlastně o celé věci (spor o umění a technice) myslí on: „Oni vlastně oba měli tak trochu pravdu a oba se tak trochu mýlili – nebo vlastně naopak: oba se mýlili a oba měli pravdu, ne? Asi ano, ne? (Pauza) Ano, také si myslím, že ne, i když si myslím, že ano...“ (HAVEL 1999: 65) A stejně neurčitým způsobem odpoví i na otázku z nejosobnějších, otázku po vlastní identitě. Otázán „Kdo vy vlastně jste?“ odpovídá váhavě, jeho řeč je plná snížené jistotní modality. Ověřuje si u Plzáka, jestli to, co říká, říká správně, v řeči se objevují výrazy pochybnosti. V druhém případě, který najdeme až v samém závěru hry, už mluví zkušeně a velmi sebevědomě (aniž ovšem cokoliv důležitého o sobě samém řekne): „Já? Kdo jsem já? No tak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat?“ (ibid. 97)

Konvenční chování jako fráze

A jak jsou charakterizovány postavy ve *Veletrhu splněných přání*? Jestliže Havel odlišuje řeč svých postav různými typy řečových stylů a odlišuje tak různé typy řečové vyprázdňenosti, Páralovy postavy jsou charakterizovány slovním gestem, jazykovým klišé, které odkazuje k jejich neautentické, loutkové existenci (HODROVÁ 2001: 743). Expresivní vyjadřování Havlových postav nás od samého počátku hry nenechá na pochybách, že postavy hovoří ve frázích. U Páralových protagonistů vyplouvá šablonovitost jejich mluvy a jednání na povrch postupně. Páral učí svého čtenáře text novely nazpaměť, takže čtenář brzy rozpozná věčné opakování stejných situací, které s sebou přináší i opakování obdobných či identických výrazů, replik i celých dialogů, které působí komicky a zároveň

zlověstně. To, co se původně jevílo jako logické a přirozené, je po druhém třetím zopakování zcela zbaveno své autenticity. Vyprázdněnost řeči autor dále umocňuje použitím stejné repliky pro naprosto odlišnou situaci, jako by řeč byla zbavena svého obsahu a nezáleželo na tom, co postavy říkají a jak to říkají.

Při popisu vztahu Milana a jeho partnerky Oly nám nezbyváá než konstatovat, že fráze se skvěle doplňují s mechanicky rutinní, ale beze zbytku dodrženou činností jejich pátečního rande. Konverzace, která připomíná spíš dva monology, se velkou měrou vyhýbá osobním tématům, hlavně všemu vážnému, co by mohlo odhalit, že jejich vztah není v pořádku. Přestože tušíme Olinu frustraci ve vztahu a její touhu po veliké vášni (třeba té, kterou prožívají sousedovy sexuální partnerky), rozhovory s Milanem se točí okolo stále stejných témat: „Měla by sis koupit tranzist’ák“ (PÁRAL 1964: 16) a stále stejných rozhovorů o technických novinkách vyplývajících z četby stejných časopisů: „No, tak ten polybeton...“ – „Má mimořádné izolační vlastnosti.“ – „Přitom je velice levný.“ – „Brzy se přikročí k hromadné výrobě“ (ibid. 7) nebo o otřesných událostech světové politiky: „Četlas to o Angole?“ – „Četla, je to strašné. A v Iráku“ (ibid. 7).

Na tomto místě učiňme krátkou vsuvku a připomeňme část rozhovoru manželů Pokorných z Havlova *Rodinného večera*:

„Pokorný: Četlas o tom zemětřesení?

Pokorná: Jo.

Pokorný: To je, co?

Pokorná: Představ si, zatřást to tady s náma!

Pokorný: Tady to netřese. To jen jinde.

Pokorná: To je dobře.

Pokorný: To jo“ (HAVEL 1999: 17).

Velice podobné ladění rozhovoru shodně vyjadřuje atmosféru nezájmu, neschopnosti se v rozhovoru nadchnout, skutečně komunikovat. Postavy si sice repliky vyměňují, ale jakékoliv téma okamžitě vyčerpají. To ukazuje na jejich neschopnost sdílet – a tedy na jejich vzájemné odcizování a odcizení. Tyto rozhovory navíc dostávají absurdní nádech v propojení obsahu rozhovoru a kontextu, ve kterém jsou pronášeny: unylé konstatování, že je strašná nějaká velká lidská katastrofa, která je spojená s velkými ztrátami na životech nebo nelidským utrpením,

či rozhovor o izolačních vlastnostech polybetonu. V kontextu milostné schůzky, chvilku před plánovaným milostným aktem můžeme označit za groteskní.

Nad válkami se konstatuje, že jsou strašné. Nad technickými novinkami se už ani nekonstatuje. Jediné téma, kdy je Ola skutečně v rozhovoru přítomná, kdy projevuje skutečný zájem, jsou historky o známých, které potkaly svého **osudového** partnera a prožily s ním **něco velkého**. Milan se ale nikdy nedokáže na Olu „vyladit“, a proto se rozhovor opět stáčí do vyjetých a bezpečných kolejí odosobněných hovorů o chemii, kde nehrozí žádné nebezpečí, a rozhovor překlene období předehty před cílovým pohlavním stykem. Fráze je prostředek, který zde sice lacině maskuje skutečnost, že si dva lidé nemají o čem povídat, protože jejich vztah je dokonale prázdný, ale zároveň se skvěle doplňuje s atmosférou kýče, ve které se celá tato milostná scéna odehrává. Vše je připraveno do nejmenšího detailu, nechybějí atributy v podobě chlazeného tokajského v ledové tříšti, chlebičků, bílé froté osušky nebo tlumeného osvětlení, které tuto atmosféru dokresluje. Scéna je formálně naaranžovaná jako dokonalé rande dvou krásných štíhlých mladých lidí na filmovém plátně. Disproporce se objeví záhy, jednak v konfrontaci scény s naprosto nepatřičným rozhovorem, jednak v konfrontaci s dalšími rande (Ola s Holíkem jen zamění sladké za kyselé, Blanka nabízí úplně shodný průběh). Systém je dokonale ritualizován, a proto z něj nelze odbočovat: „...navlékl na její hrdlo (na láhev tokajského) ochranný věneček z gumové pěny, který vyňal ze skříňky zároveň s ozdobnou zátkou a dvěma jednoduchými sklenkami – zamyslel se, vrátil věneček i zátku do skříňky a přišel do pokoje jen se sklenkami a holou lahví.

„– se pobryndáme –“ řekla Ola a přinesla věneček i zátku...“ (PÁRAL 1964: 41)

Systém má tedy svou pevnou strukturu, která může být obměňována drobnými variacemi (Blanka je variací Oly, kyselé variací sladkého, Holík variací Milana), ale je ve své podstatě nezměnitelná (Ola trvá na dodržení stejnosti, přitom je ale nespokojená), může být pouze celá negována (Milan je nahrazen drsným řidičem dodávky, který umí vášnivě pomilovat i „jednu ubalit“, Ola je vystřídána dívkou od lodiček, jež otálí s pohlavním stykem).

Milanův strach nebo neschopnost komunikovat, pustit si někoho k tělu, vyjadřuje i scéna s vyřizováním korespondence, kterou Milan pojímá jako hru a vytváří smyšlené historky o svém životě, aby nemusel psát pravdu. Odpoví na velké množství dlouho nevyřízených dopisů svým příbuzným a rodinným přátelům,

nenapíše jim ale o sobě ani čárku ze své skutečné situace. Většina adresátů však vezme Milanova slova vážně.

Jiným příkladem problémové mezilidské komunikace jsou rozhovory větší společnosti lidí, kde jsou autentické citové výpovědi přebíjeny a rozrušovány černým humorem, cynickými poznámkami či nepatřičnými otázkami technického rázu. Kontrastní střídání lyrického motivu s technickými a vulgárními umocňuje pocit marnosti a osamění:

„– když se vojáček probudil, vzal dívenku do náruče a nesl ji přes záhon, vesele mrskala nohama a střevíček jí spadl do trávy

– Ještě se smíš dvakrát pohoupat a pak už dědečka odřízneme.

– Já včera taky mrskala nohama, ale mně jsou těsné.

– Myslíš ovšem střevíčky“ (ibid. 37).

Ostatně vtipy jsou jedním z nejbezpečnějších komunikačních prostředků vůbec. Jsou vyprávěny ve všech prekérních a trapných situacích, kdy je dobré nepřestávat mluvit a tvářit se jakoby nic, dokáží vyplnit hodiny, aniž by mluvčí na sebe musel cokoli prozrazovat. Fenomén vyprávění vtipů ostatně využívá i Havel v *Zahradní slavnosti* a před ní v *Rodinném večeru*. Obě situace jsou spojeny s pocitem trapnosti, která nastává, pokud se vtip vypravěči nepovede, nebo, což je ještě trapnější, si vypravěč neuvědomí, že vtip již jednou vyprávěl. Namísto třeskutého smíchu končí obě situace rozpačitým mlčením nebo vypravěčovým uraženým odchodem. I u Párala zažívají náčelníci vyprávějící si vtipy celou služební cestu do Hrušovan spíš horké chvílky, kdy zatímco jeden vypráví, ostatní listují ve svých „vtipnících“. Situace jsou navíc postaveny do kontrastu s další trapnou situací, kterou je milostná avantýra jejich nadřízené s jedním z nich. V takto choulostivé situaci, kdy chtějí dát najevo, že si ničeho nevšimli, má jejich vyprávění vtipů vytvořit jakousi mentální kulisu, za kterou předstírají, že se jich to netýká.

Vyprázdněnost mezilidských vztahů, která se promítá do vyprázdněnosti rozhovorů na všech úrovních od pracovních po milostné, je zobrazena jen ve své torzovitosti, jako by věty šly jedním uchem dovnitř a druhým ven, jako by lidé byli od sebe izolováni a doléhali k nim jen vyslané útržky sdělení.

Torza syntaktických konstrukcí otvírají svou fragmentární formu široké možnosti interpretace: „...když opravdu chtějí, rozumní lidé vždycky nakonec...“

Časté je použití pasivní konstrukce: „...bylo by zdravé už jednou skoncovat...“ či obratu používaného v obchodu: „...optimální řešení...“ Jejich komičnost – a nebo spíš tragičnost – spočívá v jejich uplatnění jak při rozhovoru pracovním, tak osobním (Milan a Anina se rozhodují, jestli spolu zůstanou, Milan konverzuje s Holíkem po tom, co ho nachytá u Oly na záletech), jako by partnerský vztah nebyl ničím víc než stejným handlem, který se provozuje mezi dvěma fabrikami – věčně, ale při zdi vedený („Nemůžeme si dovolit hazard...“) a s důrazem na pozitivní přístup („...jsem skutečně rád, že společný zájem...“).

Ústřední činností Milana je jeho práce v blíže neurčené chemičce. Milan vstává ráno do práce a večer se vrací zas domů, a tak pořád dokola vyjma neděle. Absurdním se tento koloběh stává ve chvíli, kdy činnosti, které Milanův život naplňují, přestanou dávat smysl. Na rozdíl od Lubomíra Dvořáčka z *Šesti pekelných nocí* nechodí Milan do práce s nadšením, že učiní úžasný objev, který mu přinese celospolečenské ocenění (Lubomír hledá revoluční odstíny barev), jeho činnost spíš záměrně nemá žádný výsledek:

„Povídej mi radši něco o sobě. Co tam vlastně děláš?

Těžko říct... něco mezi technickou diplomacií, statistikou a reportérstvím.

To zas mně není jasný... Vždyť jsi prve říkal něco o laboratoři...

Vývojová laboratoř V-4, kdybys chtěla volat, klapka tři sta dva.

Dobře, ale v laboratoři se přece něco zkouší, měří, vaří...

Denně mi personál uvaří pět pokusů, někdy až sedm.

Ano, a ty potom z toho dáváš dohromady ty vynálezy, objevy a tak, že?

Raději ne, protože hodně lidí by pak na mě nevražilo“ (ibid. 60).

Dokonce celá továrna jako by ani nic nevyráběla, jenom mrhala materiálem na bezvýsledné pokusy prováděné s rutinní mechaničností a její vedení jako by činnost také jen předstíralo (podobně je tomu i v dalších třech románech Páralovy rané tvorby; např. vrcholem činnosti chemičky v *Katapultu* je přesouvání materiálu z jedné fabriky do druhé, aby mohly obě vykázat nějakou činnost, kdežto v *Šesti pekelných nocích*, podobně jako v *Profesionální ženě*, se shodně objevují poetické pasáže, např. „baletní“ skládání látek v barvírně a sušárně, představující práci jako radostnou a smysluplnou činnost). Ostatně Milanův vědecký výzkum je redukován

na vyplňování stohů dotazníků a formulářů s nesmyslným obsahem, které obhospodařují zástupy úředníků:

„...v plánovacím oddělení bez rozmyšlení nadiktoval předpokládanou spotřebu laboratorního skla do roku 1970, vyvolán rozhlasem spěchal sdělit osobnímu oddělení počet vyživovaných osob (nula), takže už nestačil ani posvačit a udýchán doběhl na celovývojovou poradou, která se nekonečně vlekla, ale náhle skončila téměř přesně v okamžiku zahájení výdeje obědů, vyvolán rozhlasem odjel s plnými ústy rizota a s moučníkem v ruce do čtvrtého patra stvrdit podpisem, že nevlastní zbrojní lístek ani zemědělskou půdu, z přízemí znovu vyjel s hlavním plánovatelem do sedmého patra upřesnit spotřebu skla do roku 1970 na jednotlivé kvartály, ač utíkal, dorazil zpátky do laboratoře již po konci směny“ (ibid. 11).

Dotazníky, které Milan Renč vyplňuje, mají pevně danou formu, jejich obsah už ale není vůbec důležitý. Nezáleží na tom, kdo skutečně ovládá které světové jazyky, ani na jaké úrovni, nezáleží ani na údajích o počtu předpokládaného rozbitého skla do roku 1970, záleží pouze na formálním vykázaní činnosti, ať už je jakákoliv. Forma dotazníků převládá nad jejich obsahem. Obsah je zaměnitelný, protože je odtržený od svého pravého smyslu. Pracovní náplň všech zaměstnanců továrny se pak jeví jako činnost pro činnost, zcela marná, nesmyslná a zbytečná. Přestože se v textu v souvislosti s Milanovou prací často objevují pasivní tvary sloves (vyzván, vyvolán), které z něj dělají tak trochu oběť systému a odkazují k podtitulu *Příběh pokleslé aktivity*, Milan sám dívce od lodiček přiznává, že je s tímto polovičatým a bezvýsledným vykonáváním své práce zcela spokojen.

Prostředí byrokratické absurdity nalézáme tedy ve *Veletřhu splněných přání* stejně jako v *Zahradní slavnosti*. Úřednický aparát zde nevytváří žádné hodnoty, ale je absolutně nadřazen všemu lidskému a „znesmyslňuje“ jakoukoli lidskou činnost. Na tomto principu je v podstatě vystavěna celá Havlova hra: veškeré pořádání slavností, zahajování likvidovaného a likvidování zahajovaného se děje naprosto organizovaně, podle všech potřebných formulářů, ale přesto mechanicky neřízeně. Zahajovačská služba a Likvidační úřad jsou dvě instituce, které symbolizují úřednickou praxi, ale i mocenskou strukturu. Nařízení a příkazy striktně formálně plněné robotickými úředníky přicházejí z anonymních vyšších pater. Přestože se

leckdy zrodí z nedorozumění (likvidace Zahajovačské služby i Likvidačního úřadu jsou založeny na takovém nedorozumění), jsou ihned svědomitě uvedeny do praxe. Havel na byrokratickém aparátu nešetří satirou a groteskní nadsázkou:

„Ředitel: Nechci se přít, ale kde byl ten sborník projednán?

Tajemnice: Na loňském likvidačním aktivu.

Ředitel: a kde byl pak odsouhlasen?

Tajemnice: Na loňské likvidační konferenci.

Ředitel: a unesporněn?“ (ibid. 73).

Stejně groteskní je i praxe *Veletrhu*. Leitmotivem příběhu se stává Milanovo psaní Zprávy s blíže neurčeným obsahem, na kterou Milan i vedení kladou velký důraz, jako by měla rozhodnout o Milanově dalším setrvání v jeho dosavadní pozici. Milan na ní po večerech pracuje, neustále ji vylepšuje, předělává a moří se s ní, její obsah ovšem nikoho z nadřízených ve skutečnosti nezajímá. Důraz na její důležitost je v přímém rozporu s nezájmem, který provází její čtení.

„Úvod snad netřeba,“ poznamenal Pavel Schwanz, profesionální cynik (Zpráva neměla žádný úvod).

„Jasně, Renči,“ řekl ředitel, „nemáme tady to –“

„Čtenářský kroužek,“ řekla zlatovlasá Irma Ingrišová.

/.../ Posluchači si posílali lístky, vstávali, odcházeli telefonovat, šuškali si, vyměňovali listiny, nakláněli se k sobě, přijímali a odesílali rozmanité vzkazy, pohlíželi na hodinky a nervózně pokašlávali. /.../

Milan jej dočetl do konce a zavřel červené desky nikoliv bez jisté hrdosti.

Nějakou dobu to nikdo nepostřehl.

„Takže z toho vyplývá – co vlastně?“ řekl pak Schwanz“ (ibid. 16).

Zpráva pak dostává až jakýsi symbolický charakter, neboť spotřebovává většinu Milanovy energie. Úspěch této zprávy mu může zajistit upevnění pracovní pozice, nebo i postup (motivací je služební cesta do Lipska, nebo alespoň veletrh v Brně), ale Milan není schopen ji dokončit, neboť je jeho mysl příliš rozptylována myšlenkami na dívku od lodiček. Ty nakonec přes myšlenkové třeštění dospějí

k základnímu dilematu: dokončení zprávy znamená setrvání v jeho stereotypním způsobu života a obhájení dosavadních vybudovaných pozic, nesplnění klíčového „úkolů“ zmechanizovaného světa pak slibuje plný, autentický život s dívkou od lodiček.

Takto vyhocený konflikt dostává groteskní povahu ve chvíli, kdy si uvědomíme, že Milan vkládá takřka osudovou důležitost do něčeho, co je absolutně zbytečné a nesmyslné, a že jeho veškeré snažení spočívá v obhájení principu jeho pustého, absurdního způsobu života, zbytečné pokleslé aktivity, která zcela postrádá smysl.

Páralovy postavy sice nelze jednoznačně identifikovat podle jejich řečového projevu, jako tomu je u osob v *Zahradní slavnosti*, ale jedno ostré vymezení mezi nimi udělat můžeme. Můžeme postavy rozdělit na ty, které mluví ve frázích a klišé, a na ty, které používají jazyk v jeho čisté sdělné podobě. Takovým jazykem zde mluví pouze dívka od lodiček. Hloupost pseudokomunikace nejvíce vynikne, když je parodována. Milan s dívkou od lodiček se v legraci častují obraty, které se běžně používají v Milanově prostředí. Zejména věta „V tomto kraji je velmi nestálé počasí“, která bije do očí pro svou toporně knižní podobu kontrastující s všudypřítomnou hovorovou češtinou, je používána jednak koženým soudruhem Holíkem, jednak dívkou od lodiček. Zatímco Holík se snaží o naprosto neutrální téma v situaci, kdy zůstal o samotě se svým podřízeným, ale zároveň sokem, který ho právě odhalil při svedení Oly, dívka od lodiček se identickou frází panákovitosti konverzací o počasí vysmívá a knižní styl volí pro větší komický efekt: „Celkově [počasí – pozn. A. D.] spíše vlhké, řekla bych. Atlantský oceán a převážně severozápadní vítr... tento kraj si věru nemůže naříkati na nedostatek srážek, nemyslíte?“ (ibid. 21) Konverzace o počasí je jedním z dalších stěžejních témat, jež se zjevuje v trapných situacích. Příkladně se vede také mezi Milanem, Olou a Holíkem bezprostředně poté, co Milan Olu a Holíka nachytil. Je to další z řady groteskních situací, kdy si Milan navzdory situaci s ní a jejím milencem sedne nad mísou chlebičků a nechá si vnutit kyselé víno s okurkou, i když je nesnáší.

Na jiném místě dívka od lodiček vytváří bezděčnou parodii na Milanův rozhovor s Olou: „Germanium je důležité pro tranzistory...“ – „A získává se z popílků, dále mám ráda hudbu a ruční práce...“ (ibid. 21)

Dívka od lodiček je jediná, kterou můžeme podle jejího řečového projevu oddělit od ostatních postav. Ironizuje frázi a má ještě vyvinutý smysl pro smysl slov. Je tedy schopná i přisuzovat smysl věcem a činnostem, tento smysl hledat a ptát se po něm, nebo naopak poukazovat na nesmyslnost. Způsobem, jakým přistupuje k dosavadnímu Milanovu životu, jakým se zmocňuje jeho světa, v Milanovi vytváří napětí, které se musí někde nutně projevit – buď se stane silou, která rozmetá Milanův dosavadní život na prach, nebo musí být potlačeno a odstraněno.

Už ze samotného rozlišení užitých forem – novely a (absurdního) dramatu vyplývá, že postavy budou jazyka obecně užívat rozdílně. V *Zahradní slavnosti* jsou repliky postav hlavním nositelem děje, postavy jsou skrze své repliky charakterizovány mnohem víc než skrz jednání, které je vůči replikám spíše rázu ilustrativního. V Páralově novele je tomu naopak: děj, který je vyprávěn ve třetí osobě, je přímou řečí spíše dokreslován. Postavy jsou mnohem více charakterizovány skrze své jednání.

Postavy *Zahradní slavnosti* i *Veletrhu splněných přání* používají fráze, ale jak z našeho rozboru vyplývá, každý z autorů s nimi zachází trochu jinak. Havlovu hru jsme přirovnali k masopustu a postavy k maškaram, které se zhostily svých rolí na věčné časy. Zastávat určitou roli ale znamená fixovat rysy postavy i její jazyk, které tuto roli vymezují. Postavy *Zahradní slavnosti* se svými projevy liší jedna od druhé a liší se i jejich promluvy a typy konkrétních frází.

Oproti tomu Páral, který se soustředí na vykreslení atmosféry šedivého stereotypu každodennosti, volí řečové prostředky tak, aby promluvy jednotlivých postav byly vůči sobě nenápadné, mohly splývat, být zaměnitelné a všedně banální jako všechno, z čeho vyvstávají a o čem pojednávají. Deviovaná řeč, tedy řeč rozostřující smysl slov, je totiž nástrojem deviovaného světa, který z ní povstal a je jí sycen. Je to způsob myšlení, který se zmocňuje světa a zároveň je světem zpětně ovlivňován a udržován při životě. Vykreslení absurdity světa skrze absurdní jazyk oba autory spojuje.

Věčný kolotoč Milana Renče

Události *Veletrhu splněných přání* i *Zahradní slavnosti* se odehrávají v přesně vymezeném čase:

Páral zachycuje Milanův život s velikou pečlivostí. Zejména časový plán má svou velkou významovou úlohu, a proto se na něj podívejme podrobněji. Děj je rozvržen do patnácti dnů, od sobotního večera do sobotního rána. Fakticky je ale dnů jenom čtrnáct, protože první a poslední sobota jsou neúplné a navzájem se doplňují v jeden den. Příběh začíná a končí ve stejném bodě, a tvoří tak pomyslný kruh. O jeho významu se ještě zmíníme.

Text není členěn do kapitol, ale jednotlivé textové celky jsou od sebe formálně odděleny, proto si je pro lepší orientaci a nedostatek vhodnějšího výrazu dovolíme kapitolami nazývat. Je jich jednadvacet. Všechny jednotlivé dny jsou v těchto kapitolách zachyceny, přičemž většina začátků kapitol se významově kryje s počátkem dne a každá kapitola je uzavřena Milanovým večerním usnutím.

Pro navození pocitu dokonalého řádu, nebo spíš strojového stereotypu, jsou jednotlivé dny pečlivě rozlišeny a uvozeny stejnými nebo podobnými formulacemi. Povětšinou je den uveden názvem dne, denní dobou a Milanovou aktivitou v laboratoři: „V pondělí ráno ve své laboratoři...“ (ibid. 10), „Ve středu ráno čekal Milana u jeho stolu...“ (ibid. 13), „Ve čtvrtek /.../ nasadil od samého rána černou kávu...“ (ibid. 15), atp. Večer je zakončen z velké části ulehnutím nebo usnutím, často mu předchází i večerní cigareta nebo zakousnutí něčeho sladkého: „...zhasl a v minutě usnul...“ (ibid. 10), „...dojedl irácké datle a lehce usnul...“ (ibid. 13), „...okamžitě usnul...“ (ibid. 15), „Spal beze snů...“ (ibid. 17), atp.

Pravidelnost Milanova života je nejlépe demonstrovatelná na začátcích a koncích jednotlivých kapitol, které už před námi analyzovaly Daniela Sybolová (1971), Marta Mrázová (1973) nebo Pavel Janoušek (1980), takže z tohoto důvodu je zde podrobněji uvádět nebudeme. Můžeme však konstatovat autorův záměr jednotlivé kapitoly formálně sjednotit. Formální jednotu má svůj vnitřní význam. Jazykovými prostředky autor zdůrazňuje stereotypnost Milanova života v nejmenších detailech, a to proto, že se autor na stejnost opakování zaměřuje. Nehledá, co je

rozdílné, pohrává si s variacemi zaměnitelných objektů, replik nebo osob. Formální prostředky zdůrazňují to, co je na fabuli zásadní, tedy stereotyp Milanova života.

První týden je týdnem modelovým, pravidelnost každého dne je zobrazením pravidelnosti v Milanově životě. Zejména v tomto prvním týdnu se začátky kapitol kryjí s jeho ranním probuzením nebo ranním příchodem do práce a končí jeho večerním usnutím. Do tohoto pravidla zapadá i kapitola první, do které vstupujeme sice navečer, ale poté večerním usnutím končí, a kapitola sedmá, ve které se Milan ráno probudí, chvíli přemýšlí a za chvíli zase usne.

Ve druhém týdnu, tedy v polovině fabule, dojde k narušení pravidelnosti Milanova životního stereotypu, k čemuž přispěje hned několik okolností: služební cesta do bývalého působiště v Hrušovanech, kde žije jeho bývalá láska Anina (je tu možnost návratu), setkání s dívkou od lodiček (možnost úplně nového života) a porušení dohodnutého pravidla sobotních schůzek s Olou (způsobující změnu současného stavu).

Aby kontrast dosavadního života a změny v něm nastalé mohl čtenář lépe zachytit, autor mu nechá proběhnout podvkrát pondělní pracovní den:

„V pondělí ráno ve své laboratoři (vývojové oddělení V4) zatrhl v novinách několik článků (zprávu z Jordánska vynechal), které pak laborantky Grusová (ustaraná matka tří dětí) a Černá (dosud nevyvinuté hihňadlo, věčně si okusující nehty) střídavě přečetly, načež se Milan zmínil o situaci v Jordánsku. Když pak mladičkový laborant Havlák /.../ začal horlivě vykládat cosi o vrtulníku na střeše krále Husseina, Milan přestal poslouchat a rozepsal si denní program“ (PÁRAL 1964: 10).

„Ve své laboratoři v pondělí ráno zatrhl v novinách několik článků (převrat v Dominikánské republice vynechal), které pak laborantky Grusová a Černá střídavě přečetly, načež se zmínil o převratu v Dominikánské republice a mladičkový laborant Havlák začal horlivě vykládat o dvanácti stech bustách Trujilla v městě Ciudad de Trujillo, Milan přestal poslouchat a rozepsal si denní program, načež...“ (ibid. 44).

Identické pondělní ráno druhého týdne, které drobně variuje první pondělní ráno, ukazuje a podtrhuje myšlenku stereotypu a stejnosti Milanova života, kde se

sice od sebe liší dny pracovní od dnů volna, ale jednotlivé pracovní dny se sobě podobají jako vejce vejci. Opakovatelnost a zaměnitelnost v každodenním rytmu přináší dvojí efekt: v každodennosti se opakující pondělí jsou stále stejná a tedy mezi sebou zaměnitelná. Z řady takto stejných dní vyčnívají ty, které se liší, a stávají se tak zapamatovatelnými. Zaměnitelné mohou pak být i jednotlivé subjekty a objekty přináležející do inventáře každodennosti jednotlivých dní.

Jak už jsme uvedli, prvních sedm dní – tedy první týden – je struktura textu zachovaná ve své pravidelnosti. Ovšem v osmé kapitole, tedy v druhém týdnu, od chvíle, kdy Milan potká dívku od lodiček, je Milanův svět zpochybněn, jeho život je uveden v chaos a tento chaos se projeví i ve formálním uspořádání textu – máme na mysli již zmíněné kapitoly přesahující jednotlivé dny, nebo naopak popisují z jednoho dne jen malý výsek. Jak demonstruje Janoušek, počet kapitol ve druhém týdnu se zdvojnásobuje ze sedmi na čtrnáct a časové schéma tak demonstruje vyšínutí ze stereotypu (srov. JANOUŠEK 1980). Tato autorova přesnost činí z rozvržení textu záměr, takže „chaos“ je jen zdánlivý.

Můžeme tedy shrnout, že příběh se odehrává v kruhové kompozici během čtrnácti dnů, kdy první týden je týdnem znázorňujícím dosavadní normální průběh Milanova života a druhý týden je jeho narušením, ovšem na samém konci se zase vrátí do své výchozí podoby.

Kruh jako půdorys absurdního světa

A jak je to s opakováním v *Zahradní slavnosti*? Žánr dramatu pracuje s dějovým zhuštěním, ale ve své podstatě i zde můžeme najít období opakování identického děje v pravidelných časových intervalech. Hra se začíná v pravé poledne, kdy otec ověřuje čas při čekání na Kalabise. Ověřování času každou hodinu můžeme označit za mezníky mezi pěti variacemi jednoho obrazu. Toto opakování stále stejných replik, témat a úkonů můžeme označit za výchozí klidový stav znázorňující obvyklé všední chvíle rodiny Pludků.

Rodinné prostředí je zobrazeno v prvním a čtvrtém jednání a přestože můžeme namítnout, že průběh všedního dne je zpestřen očekáváním návštěvy (nejprve Kalabise, pak Huga), rodina je zde zobrazena při svých běžných činnostech: Hugo hrající šachy sám se sebou, bratr Petr ukrýván pokaždé, když někdo zazvoní u

dveří, otec mudrující o důležitosti střední třídy a japonské hrozbě, snažící se své syny ještě k něčemu vychovat a starostlivá matka, která mu přizvukuje.

Hugo odchází na zahradní slavnost v pět hodin odpoledne, rodiče ho čekají už od šesti hodin zrána (je zde tedy zachována číselná posloupnost uvozená vždy stejnou otázkou: Kolik je hodin?). V noci je likvidována Zahajovačská služba a dopoledne se vrací Hugo zpět domů. Že se vrací Hugo domů hned druhý den, dokazuje například poznámka otce na matčinu otázku, zda by měla připravit Hugovi mlíčko: „Spíš kafičko, jistě celou noc nespal“ (HAVEL 1999: 91). Jeho odysea tedy trvá 24 hodin a podobně jako ve *Veletrhu splněných přání* tvoří kompozičně uzavřený kruh.

Kompozice *Zahradní slavnosti* je navíc formálně propracovaná z hlediska stavby textu. Ze čtyř dějství se první a čtvrté odehrává doma a druhé a třetí ve světě. Kompoziční výstavba a formální naplnění aristotelské jednoty času zdánlivě kontrastují s absurditou hry. Domníváme se však, že právě na pozadí přísného řádu (shodně jako ve *Veletrhu splněných přání* vyjádřeného matematickou logikou) lépe vynikne ne-řád, nebo spíše jiný řád, který hra zobrazuje.

Kruhová kompozice, která dovádí příběh do bodu svého zrodu, je v každém z těchto děl ukončena jiným způsobem. Zatímco Milanův příběh může pokračovat v opisování další otočky kruhu, protože ze svého dobrodružství vyvázl nezměněn, Hugo se vrací domů proměněn a na svůj předchozí život (zatím) navázat nemůže. Jeho příběh se formálně zastavuje návratem domů, ale Hugo se de facto ještě nevrátil, protože dosud nezjistil, že už je u cíle.

Čas v bezčase

Uvádění přesného času, přesných čísel a počtů vůbec, je jednou z drobností, v níž si libují oba autoři. Otec Pludek kontroluje na hodinkách příchod Kalabise, Milan odměřuje s přesností na minuty čas na veškeré svoje aktivity:

„...líbal ji do 10.00 /.../, uvědomil si, že už je 10.01 /.../, bylo teprve 10.35 a tedy spousta času /.../, slanomléčnou pachut' rozptýlil čtyřmi čokoládovými hřbety a z budky zatelefonoval na novou linku sto sedmdesát jedna, spokojen se svou pamětí na čísla (byl technik), věčně se

s Blankou domluvil ohledně vína (tokajské), chlebičků (12 ks) a hodiny (přesně 19.00)“ (PÁRAL 1964: 72).

Přesné časové údaje se vztahují také k vyhrazení zábavy na zahradní slavnosti:

„Tajemník: Opatříte-li si povolení organizačního výboru, můžete si zatančit, a to na Velkém parketu A mezi půl dvanáctou a dvanáctou, a pak mezi tři čtvrtě na jednu a půl druhou“ (HAVEL 1999: 52).

Vyměřování času na zábavu v *Zahradní slavnosti* patří ke gagům, které mají podtrhnout absurdnost organizované zábavy. Časové údaje jsou reálie, které odkazují k reálnému světu, stejně jako jiné číselné hodnoty. Ověřování času znamená zdůraznění plynutí času ve fikčním světě, který se na jevišti nebo v románu řídí zcela jinými pravidly. Jenže v obou dílech i přes veškeré časové údaje, které jsou explicitně uváděny, se dojem plynutí času ztrácí. V *Zahradní slavnosti* je to zejména postavou Huga, který bez ohledu na hodinu prochází celým dějem jako stroj neznající únavy. Plzák a po něm i Ředitel a Tajemnice se odeberou ke spánku, dokonce Hugovy rodiče ráno zastihneme v nočním úboru, kdežto Hugo pracuje a vyjednává, jako by čas neexistoval.

Ve *Veletrhu splněných přání* je kategorie času úzce provázána s tématem každodennosti.⁸ Její tradiční pojetí (srov. Kaz 3,1) je v protikladu ke svátečnosti, jež strukturuje čas. Soudobý filosof Karel Kosík naopak říká, že i svátky mají svou každodennost a opakovatelnost životních úkolů. Člověk si ji spojuje s tím, co je mu vlastní, známé, důvěrné. Svět nevnímá ve své původnosti a autentičnosti, nýbrž prostě jako inventář. Proto v mysli utkví právě jen okamžiky vytržení z každodennosti, které jí dávají zakusit tep Dějin, kontext vlastního individuálního osudu. Přese všechno i Dějiny nejsou ničím jiným než událostmi, které se po počátečním šoku ze změny stanou opět řadou, sice jiných, ale každodenních událostí (KOSÍK 1963).

⁸ Po vytlačení vlivem oktrojovaného socialistického realismu se každodennost vrátila do literatury se skupinou kolem časopisu Květen (viz Holubovu báseň *Óda na věšení prádla* či esej *Náš všední den je pevnina*; záliba v drobných předmětech každodenní činnosti po vzoru poezie Wolkerovy). V próze se jako Páralův kontrapunkt objevuje Bohumil Hrabal. Miluje každodennost, vyžívá se v každé vteřině obyčejného dne, který má – pro toho, kdo je dost citlivý – kouzlo neobyčejného, jedinečného. Jeho postavy z periferie umí vychutnávat život, poetiku každodennosti.

Toto může být i výchozí životní pocit Milana. V jeho životě se mísí banality s Dějinami, které jsou ovšem vnímány také už jen jako kulisa. Válečné utrpení dětí a žen je na pořadu každého Milanova dne, a proto už není vnímáno ve své hrůze, ale tvoří běžný inventář Milanovy každodennosti. „Ženy pověšené za vlasy a bité gumovou hadicí pobitou hřebíky“ (PÁRAL 1964: 5) v něm nevyvolávají ani soucit, ani odpor. Vedle zpráv typu „sbíráme borůvky a živé zajíce“ (ibid. 5), tyto zprávy zcela zapadnou a pouze vytržením z kontextu běžné praxe může vystoupit grotesknost těchto zpráv cynicky řazených vedle sebe. Forma sdělení připravuje obsah o naléhavost. Zmnožení a zestejnění zpráv o cizím utrpení se mění v mantru, jejíž rytmus nás ukolébává do hypnotického stavu a smysl slov nás proto vůbec nezasahuje.

Zahradní slavnost každodennost netematizuje v takové míře jako Páralova novela. Můžeme si však povšimnout, že „velké události“ (likvidování Likvidačního úřadu, vznik nové společné likvidačně zahajovačské instituce) se neodehrávají na scéně, ale mimo ni. Praktického života postav se vůbec nedotknou, jsou odtržené i od samotného Huga. Výjimku tvoří telegramy od „vševědoucího“ Kalabise.

Zmiňme zde ale opět Havlovu první hru *Rodinný večer*, která ubíjející každodennost přímo tematizuje. Rodina Pokorných připomíná rodinu Pludků v jejím maloměstském zobrazení a spojuje je také motiv očekávání návštěvy. Manželé Pokorní s babičkou, dcerou a jejím mužem společně tráví každý čtvrtční podvečer. Čtvrtky stále se opakující ve své stejnosti dávají pocit nekonečné unylé řady, kterou neroztíná žádná „velká dějinná událost“, protože takové jako by vůbec nebyly. Únava z nudného večera plného banálních rozhovorů, který je zakončen postupným usnutím všech členů rodiny, vyjadřuje zároveň pocit nudy a ospalé únavy v socialistické šedi. Ovšem každodennost ve *Veletrhu splněných přání* či v *Rodinném večeru* není jen motivem. Každodennost je podstatou celého textu, vyjádřenou jak syžetem, tak formou.

Opakování a variování jednotlivých slov, syntagmat, replik, motivů nebo celých textových bloků jsou jedněmi z nejnápadnějších rysů textů Havlových i Páralových. Omezenost repertoáru témat a motivů, které se neustále střídají, stejné nebo velmi podobné repliky z úst zaměnitelných lidí jsou oním vyčerpaným inventářem světa, který nenabízí nic dalšího, nic nového ani nic velkého.

Přestože některé dny nejsou pro události *Veletrhu splněných přání* důležité, autor je pečlivě zachycuje, i když se některých dotýká jen letmo. Soustředí se na vypichování stejných motivů a pečlivě variuje zástupné detaily i u bezvýznamných informací. Toto zaujetí pro přesnost formální stránky textu výrazně tematizuje stereotypnost každodennosti.

Páral opakuje často celé bloky textů, jejich části, jednotlivá syntagmata a slova, která k těmto blokům textu odkazují. Páral tak čtenáře obrazně řečeno učí číst. Učí ho číst ve zkratkách, doplňovat, co bylo vynecháno. Je to tedy jakási hra autora a čtenáře. Čtenářova paměť výrazných slovních spojení, často se opakujících poznámek umožňuje autorovi texty zkracovat – a tím i zrychlovat.

Zkracování textu postupným vypouštěním jeho jednotlivých částí najdeme shodně i u Havla. Postupně redukováné dialogy připomínají ve své mechaničnosti rozbítý stroj, neboť jejich redukce vede k banalizaci a znesmyslnění.⁹

Čtenáře *Veletrhu splněných přání* dovede redukováný text až k finálnímu šílení, kdy stačí nadhazovat jednotlivá slova v zmateném sledu a před očima se mu odvíjí celý pás Milanova života tak, jak se ho naučil. Toto velké finále ale nemusí být důvodem, nebo jediným důvodem, proč Páral takto pracuje s textem.

Opakováním nás autor naučí inventář Milanova světa. Opakování je tak časté a komplexní, že brzy můžeme vyjmenovat všechny předměty a repliky – jako by se Milanův svět opravdu skládal z velmi omezeného repertoáru věcí a slov. Jednotlivé opakované bloky mají i funkci ujišťující. Uklidňují čtenáře, že realita tohoto světa je stále stejná, neměnná. Toto zaklínání vytváří magický svět v jeho samotné existenci,

⁹ Nejvíce Havel tuto strategii uplatnil ve hře *Horský hotel*, kde se forma hry stává jejím hlavním tématem. Metodou redukování replik, jejich opakováním, variováním, rytmičtým střídáním, ubýváním a absencí dovádí hru až k jejímu úplnému zániku. (HAVEL, Václav „Horský hotel“; in *Hry* (Praha: Torst).

nikoli jednotlivých, vlastně nudných projevech ritualizované skutečnosti. Jeho obzor se značně rozšíří s příchodem dívky od lodiček – objeví se nové situace, nové myšlenky, nové předměty... Inventář všednosti se proměňuje. Opakování frází a situací, jež jsou zaměňovány jedna za druhou, odkazují stejně jako ploché postavy k neautentičnosti celého Milanova světa, k jeho mechaničnosti.

U Havla nacházíme ještě jinou podobu opakování¹⁰, než kterou jsme zde demonstrovali, a to opakování v dialogu. Ve své podstatě jde o variantu mechanické komunikace, jakou předvádí postavy *Veletrhu splněných přání*, jen v její zhuštěné podobě. Jestliže se Milan s Olou baví na několika místech (například o tom, že by si měla pořídit rádičko), Havel stejný typ mechanického rozhovoru (který vede odnikud nikam, nic nesděljuje, ale stále se vrací a formálně je jeho průběh dodržen) uplatňuje na jednom místě tím, že ho znásobí:

„Plzák: Co bys nemoh? A copak, copak?

Hugo: Ale tak – na kus řeči – poplkat si –

Plzák: Chápu, nechci vyzvídat –

Hugo: Klidně vyzvídej –

Plzák: Můžu?

Hugo: Jasný!

Plzák: Tak copak, copak?

Hugo: Ale tak – na kus řeči – poplkat si –

Plzák: Chápu, nechci vyzvídat –

Hugo: Klidně vyzvídej –

Plzák: Můžu?

Hugo: Jasný!

Plzák: Tak copak, copak?

Hugo: Ale tak – na kus řeči – poplkat si“ (HAVEL 1999: 67).

Takový dialog absolutizuje krizi komunikace. Postavy většinou sice hloupě žvaní, ale snaží se na sebe reagovat. Na otázku dostávají odpověď. Ve chvíli, kdy dosahuje jejich komunikace krizového vrcholu, je možné ji znázornit buď absolutním mlčením, nebo zopakováním úplně stejného dialogu. Absurdní dialog zůstává v uzavřeném kruhu, je vytržen ze své podstaty sdělovat. Naopak banální monolog je přesně strukturován. Cílevědomý a robotizující Hugo říká za každou svou replikou šach. Za poslední replikou dává mat.

¹⁰ Opakování bloků dialogu a jejich variování je Havlovou oblíbenou tvůrčí metodou. Objevuje se i v předchozích hrách, zejména ve skeči *Ela, Hela a stop*, který je na tomto principu celý vystavěn.

Zkracování textu vede též k vypouštění nadvýznamu a ztrátě komplexity – vytváří tak **koláž**. V *Zahradní slavnosti* ji ve zhuštěné syntéze představuje rozhovor Ředitele a Tajemnice při likvidování (ibid. 72) nebo Kalabisovy telegramy. Z hlediska obsahu jsou telegramy nejpodstatnějšími texty, neboť se stávají, i přes svou nesmyslnou formu, nositeli děje. V Páralově novele opět synteticky působí text rozstříhaných novin: „Vlastenecké sí vládních vojá hly do džunglí“ (PÁRAL 1964: 15), v jeho prvotině román napsaný na formulářích, jejichž texty se mísí s románovým příběhem: „Výdejka režijní 116-4 Č. dokl. Středisko MD Středisko D ,Proč?‘ vydechla sevřenými rty a znovu, naléhavě“ (LABAN 1964: 40).

Zjednodušení skrze opakování odhaluje banalizaci společenských mechanismů funkcionálního světa. Zůstávají postupy, jak obstát a udržet se v těžkopádném byrokratickém soukolí, vytváří se zdánlivá rovnováha a fiktivní absolutnost světa oproštěného od složitých otázek. Havel i Páral ve formálně vyprazdňovaném textu ukazují dopady utopických ideologií na realitu socialistické společnosti s jejími nekonečnými, bezobsažnými a znehybňujícími dotazníky, vývojářskými laboratořemi, politickými frázemi. Ukazují zároveň, jak je pro lidskou přirozenost nakonec „výhodné“ přistoupit na podmínky konformního uspořádání, kde nakonec každý rád zakryje svou slabost popřením jakékoli občanské heterogenity. Spolu s tím dochází k relativizaci „zdiskreditovaných“ slov (dobro, krása, pravda) a absolutizaci konformistického ptydepe.

Identita

Odlišťění jako ztráta těla

Čím výš Hugo stoupá na žebříčku pozic systému, tím víc se vzdaluje svému původnímu já, i když o jeho výchozím stavu mnoho nevíme – v prvním jednání se mnoho neprojevuje, jen hraje šachy a do světa se vydává, až když mu matka nabídne svět jako šachovnici pro odvetnou partii. Čím víc Hugo při pomyslné partii vyhrává a dává šach svým soupeřům, tím víc prohrává svou vlastní osobnostní integritu. Ke konci třetího dějství už se nezná, ke konci čtvrtého dějství už ho nepoznávají ani vlastní rodiče a jeho já, existující už jako samostatný pojem, kdesi likviduje a zahajuje bez ohledu na tělesného Huga, který sedí u rodičů v kuchyni.

Tímto zabstrahováním se dostane až na úroveň Kalabise, postavy připomínající Beckettova Godota – všichni na něj čekají, je to klíčová postava, která má rozhodnout o osudu Huga, ale nikdy se nezjeví, ale připomíná i postavu Orwellova Velkého bratra – který všechno vidí, o všem ví a možná i všechno skrytě řídí. Kalabis se nikdy neukáže na scéně, a to jeho postavu obklopuje tajemstvím. Kalabis je tedy postava, která zde funguje jen jako idea, bez svého těla ve smyslu fysis. Můžeme ho interpretovat jako metaforu vyjadřující myšlenku, že člověk na vrcholu pyramidy ztratí sebe sama do té míry, že ztratí svou tělesnou podstatu a stane se „pouhou“ řídící ideou. Tak jako je nehmotný Godot, tak jako je nehmotný Velký bratr, tak jako je nehmotný Pánbůh, tak je i zde nehmotná a zároveň neuchopitelná řídící síla.

Mezistupeň tohoto evolučního stadia můžeme pozorovat u ředitele ve chvíli, kdy se likviduje jeho úřad. Tajemnice provádějící tuto likvidaci postupně svlékne ředitele z pláště, saka, vázanky i kalhot a ponechává ho pouze ve spodním prádle. Ředitel je tedy zbaven šatů, které z něj dělají ředitele. Šaty zde mají funkci kostýmu, převleku. Bez nich není ředitel ředitelem, zbavují ho jeho podstaty. Každý z oděvů má své inventární číslo a je uložen do likvidačního koše, kam příznačně na závěr vstupuje i samotný ředitel. Jsou zlikvidovány nejen jeho atributy, ale i on sám. Můžeme toto jeho zmizení chápat obrazně, ve chvíli, kdy ředitel odloží svou roli ředitele, svou jedinou identitu, nemá způsob, jakým by dál existoval, a tak spolu s ní zaniká.

I Hugovy proměny jsou spojeny s převlekem. Hugo si na sebe poprvé něco (sako a vázanku) oblékne na konci prvního jednání a odchází na zahradní slavnost. Jeho chabý pokus o stylizaci do otce není příliš úspěšný, ale ve chvíli, kdy si na sebe bere žertovný nos, který si do konce hry ponechává, začíná svou velkou hru s identitou. Žertovný nos (stejný nosí i Plzák) dodá Hugovi sebevědomí a působí jako maska, za kterou se může schovat – a zároveň se za kohokoli vydávat. Žertovný nos je jako zaklínadlo, které způsobí, že Hugo může být kým chce, zároveň ale nemůže být sám sebou. Dokud bude mít tento nos, sebe sama nenajde. Je ovšem otázkou, jestli po Hugovi vůbec něco zůstane, když nos sundá. Třeba se rozplyne jako ředitel, třeba zůstane jenom idea Huga Pludka, která bude dál samostatně zahajovat a likvidovat...

Askeze vs. požitkářské tělesno

Páral rovněž tematizuje „tělesnost“, ale na zcela jiné rovině. U Havla chápeme ztrátu těla na ryze intelektuální úrovni, kdy ztráta identity dovedená ad absurdum je i ztrátou sebe sama v nejpřesnějším výrazu. Páralovu tělesnost vnímáme skrze prožitky těla: bolest (násilí, sexuální askeze), pohyb (plavání, sprchování) a požitkářské slasti (sexuální touha, chuť jídla, kouření), atp.¹¹

U Párala je tělesnost spojená s autenticitou. Plný, opravdový, autentický život se výrazně vymezuje proti stereotypu každodennosti. Většina postav ho chápe jen jako mimořádný jev spojený s prudkou emocionalitou, který dokáže rozvrátit koloběh opakování stále stejných činností. Je spojen s rizikem, s útekem, s divokým sexem nebo s fyzickou bolestí. Autentičnost je tedy u nich pouhým narušením každodennosti. Takovýto útek z reality však znamená jen chvilkové uspokojení ze změny. Novost situace se po nějakém čase promění v obeznamenost a do lidské činnosti se opět vkrade mechaničnost a stereotyp, počáteční euforie vyprchá a člověk se dostane do stejného bodu, ze kterého se snažil uniknout. To, co se zprvu jeví jako úžasné nové, po čase zevšední a stane se stereotypní nudou, jako zevšedněly

¹¹ Více o tomto tématu pojednává Robert B. PYNSENT 1994 *Sex under socialism: an essay on the works of Vladimír Páral* (London: School of Slavonic and East European Studies)

orgastické mejdany manželů Berkových nebo páteční dýchánky u Oly s bílou froté osuškou.

Touha po autentickém životě znamená touhu po vymanění se ze systému, touhu po pravdivosti, naplněnosti a smysluplnosti. Do díla tak vstupuje autorův moralizující úhel pohledu, který vystavěním opozice **autentický** vs. **každodenní** vytvořil jasný kontrast mezi pravdivým a falešným.

Postavy, které se ocitají v krizi, které se marně pokouší o návrat ke svému já, jež se jim stále ztrácí, se pokoušejí o sebeuvědomění skrze zážitek svého těla, které jim má potvrdit vlastní existenci. Tělesnost musí být potvrzena silným zážitkem, a proto hraje dominantní roli v tomto tápání divoký sex a bolest, popřípadě obojí zároveň. Sexuální vzrušení vytrhuje tělo z letargie a nutí mozek si bolest a vzrušení uvědomovat, a tím si ověřovat svou přítomnost v duchu „myslím, tedy jsem“ „bolí mě to, tedy jsem“.

V oblasti společenského života je nám nabídnuto pouze pár variant milostného setkání, jehož reprezentativní formou je klišé v podobě chlebičků, vína a bílého froté ručníku – tedy hygienické a prověřené. Přesto ale ženy touží po drsných chlapech, kteří jsou vulgární, agresivní a trochu burani, špinaví od svého nákladáku. Vášnivá sexuální touha představuje sílu, ke které se většina postav upíná ve snaze vytrhnout se ze stereotypu dosavadního života. Síla, která sice vede člověka k iracionálnímu chování, ale dává životu smysl tím, že ho zpřítomní.

Příběh pokleslé aktivity není jen příběh Milana, je to příběh celé společnosti. Stejně jako Milan jsou uvězněni ve stereotypu i Ola, matka Grusová, Anina nebo Berkovi. Všichni žijí životem, který je nenaplněný, ale někteří mají odvahu zriskovat a celý svůj život od základu změnit. Toto počínání se ostatním může zdát šílené a nepochopitelné, ale z perspektivy čtenáře je toto východisko ospravedlnitelné.

Ola, věčně dokonalá a upjatá Milanova přítelkyně, touží po vášni a vzrušují ji historky o Růžence Kasalové, která utekla na tři týdny do Prahy s úplně cizím mužem, nebo o bábě Fuksové, která je ve svých dvašedesáti schopna zabít ze žárlivosti údajnou milenku svého muže. Olu také vzrušuje pomyšlení na souseda, který má pokaždé jinou milenku, ale dovede se s ní milovat tak, že je slyšet její vášnivé vzdychání přes zeď. Čím víc je však v osobním životě frustrovaná, tím víc přitahuje smyčku stejnosti svých setkání s Milanem nekompromisním dodržováním jejich rituálů:

„V umyvadle se nadnášela v ledové tříšti malá láhev tokajského, Milan ji otevřel, otřel malým barevným ručníkem (sousední velký bílý připraven), navlékl na její hrdlo ochranný věneček z gumové pěny, který vyňal ze skříňky zároveň s ozdobnou zátkou a dvěma jednoduchými sklenkami –
– zamyslel se, vrátil věneček i zátku do skříňky a přišel do pokoje jen se sklenkami a holou lahví.
– se pobryndáme –‘ řekla Ola a přinesla věneček i zátku“ (PÁRAL 1964: 32).

To je gradováno paradoxem, kdy si pro zpestření najde milence (Holíka), se kterým však provozuje do detailu to samé, co s Milanem:

„Milan ji odstrčil, prošel do koupelny, vana orosená, zamžené okénko, v umyvadle se nadnášela mezi otrávenými knedlíčky ledu odlepená viněta, barevný ručník vlhký a velký bílý froté použít. /.../

Ola donesla třetí ke dvěma stejným sklenkám, vytáhla ozdobnou zátku z láhve opatřené věnečkem z gumové pěny...“ (ibid. 25n.)

Rekvizity (chlebíčky, tokajské v ledové tříšti, velká bílá froté osuška, tlumené osvětlení, cigarety), které jsou jak vytržené z červené knihovny, naplňují kýčovitou představu milostného aktu. Scéna je formálně naaranžovaná jako dokonalé rande na filmovém plátně. Čím je dokonalejší, tím méně je autentická, spontánní. Její konformita stojí na pravidlech hygieny a sterility: sprcha, kondom a čisté trenýrky jsou podmínkou. Formální dokonalost zde vytlačuje přirozenou tělesnost. Naplňování konceptu ideálního rande vede postavy ke ztrátě kontaktu se svým vlastním prožitkem, jenž zůstává neuspokojen. Milan neopouští Olu ve chvíli, kdy zjistí, že má milence, ale ve chvíli, kdy zjistí, že ji sexuálně neuspokojuje. Holík pro Milana není konkurencí, protože ho nijak neohrožuje. Nabízí Ole úplně stejnou zábavu a je jen jakousi variantou Milana. Masturbace Oly při pomyšlení na sex se sousedem Milana diskvalifikují. Staví jej tváří v tvář zjištění, že jejich dokonalé schůzky jsou jen prázdnou nakaširovanou kulisou. Tělesno, po kterém Ola touží, se skrývá vně sterilního, až autisticky působícího světa. Toto tělesno se realizuje v drsných zpocených špinavých, chlapech.

Autor zde vytváří paradoxní situaci: postavy hledají autentický zážitek v tělesném prožitku, který nemá příslušnou, resp. konvenční formu, a tím jsou vyvrhovány ze systému na jeho okraj. Pokud ovšem tato tělesnost začne formy nabývat, začíná sex ztrácet na přitažlivosti a na autentičnosti. Je-li ovšem erotický stimul tím, co člověka dokáže akcelarovat, není jasné, je-li schopen ho v této aktivitě i udržet. Páral nedává jasné východisko ze stavu krize. Z textu je patrné, že i sexuální řádění se dokáže změnit v obehnanou nudu (sexuální mejdany u Berků, mejdan s intelektuálkami). Z následujících Páralových děl je patrné, že jakékoli vzrušení bude následně přetaveno a otupeno ubíjející každodenností (výměna partnerů v Soukromé vichřici je nakonec ještě větším fiaskem než manželství samo).

Na jinou kvalitativní úroveň je povýšena sexuální abstinence, jež je také jakýmsi druhem trýzně těla. Nacházíme ji jako motiv u dívky od lodiček, objevuje se také ve vzpomínce na začátek vztahu Oly a Milana a v několika romantických příbězích. Motiv sexuální abstinence se prolíná s dalšími oblíbenými Páralovými motivy: askeze, bílé jogurty, jóga, voda, očista, neposkvrněnost a zdrženlivost, které staví proti prožitkům tělesnosti.

Autentičnost je znakem dívky od lodiček. Je jiná než ostatní dívky, navíc je obdařena řadou atributů, podle kterých poznáváme, že je to ta „pravá“, která může Milana „zachránit“. Je spojena s motivem pohádkové princezny – princezny se zlatou hvězdou na čele, s princeznou vězněnou ve věži nebo s Popelkou, bydlí na bývalé faře označené přívlastky „pohádková“ či „kouzelný starý dům“ (ibid. 63). Její pravost je vymezená v kontrastech s ostatními ženami, o kterých víme, že „ty pravé“ nejsou.

Dívce od lodiček sklouznou střevíčky z nohou při veselém výskání v Milanově náručí samy od sebe, Blanka si je křečovitě shazuje rukou. Toto gesto proti ní hraje hned dvakrát: vyznívá jako nepřírozený kýč, když se snaží zopakovat cizí milostnou scénu, upomíná na to, že zatímco pravé Popelce padne střevíc jako ulitý, ostatní dívky se snaží situaci různě obelstít.

Zatímco Ola si s Milanem nepovídá o ničem osobním a jejich rozhovory se podobají spíše dvěma paralelně pronášeným monologům, s dívkou od lodiček otevřeně rozmlouvá i o nejintimnějších zážitcích („...ptala se na věci, poslouchala je, dokonce ji nepochybně zajímaly...“) (ibid. 23). Ola i Blanka jsou věcně pragmatické, dívka od lodiček je opředena aurou pohádkového mýtu, romantická, hravá a idealistická. Má dar nejen poslouchat a chovat se přirozeně, ale i způsobit, aby

Milan vedle ní byl přirozený: „Překvapeně se přistihl, že jí vypráví věci, které jakživ nevyslovil...“ (ibid. 23) Překvapení z vlastního autentického projevu musí být o to větší, oč usilovněji se Milan schovává za různé masky. Připomeňme zde třeba jeho vyřizování početné korespondence s rodinou a příbuznými, ve které o sobě nenapíše jediné pravdivé slovo, přesto ji ale adresáti berou vážně.

Nejvýrazněji se ovšem odlišuje od ostatních žen svou sexuální neposkvrněností, která ji činí přitažlivou a zároveň jedinečnou. Blanka si s Milanem smlouvá sex už na první schůzce, která bude doslova kopírovat dřívější schůzky Milana s Olou. Stejně tak i Anina je spojená s rolí milenky. Příznačné jsou i asociace, se kterými se jejich jména spojí v závěrečném Milanově „šílení“: „báječné plstěné panenky Anina Ola Blanka nahé dívky“ (ibid. 69). Sexuální zdrženlivost koresponduje s celkovým obrazem dívčiny čistoty života, myšlení a jednání. Tato čistota se projevuje i v jejím jazyce bez přetvářky i v její schopnosti pojmenovat věci pravými jmény, v celkové upřímnosti a naivitě. Dívka od lodiček Milanovi odolá při prvním setkání u řeky, a pak i podruhé, na faře, kdy spolu spí v jednom pokoji, ale odděleně. Její čistota je závazná i pro Milana (dívka ví, že kdyby se s Milanem vyspala na prvním rande, už by ho nikdy neviděla) a nabývá doslova symbolické hodnoty ve chvíli, kdy se Milan pokouší od dívky osvobodit tím, že ji připraví o panenství.

Tento akt má ovšem podobu znásilnění, nebo dokonce vraždy:

„...silou přemohl vteřinovou závrať a nadechl se, pevně ji uchopil a vrazil jí do úst jazyk, nakročil, přehmátl a přiklekl, na papírových pytlech do ní svědomitě bušil, až bylo bezpečně po všem, osušil si kapesníkem čelo a otřel ruce, složil jej a strčil do kapsy...“ (ibid. 72)

Dvojznačnost znásilnění/vraždy¹² splývá v záměru Milana v jedno. Vždyť pokleslá svatba v černém románu zasvěcení zobrazuje znásilnění jako obraz smrti. Znásilnění zbavuje dívku jedinečnosti. Milan tím vraždí jejich lásku, důvěru, mýtus o princezně, vraždí tak, aby zpřetrhal všechna pouta, aby pro něj nebylo návratu.

Hrubost celého aktu je vystupňována kontrastem z předešlé noci, kdy to, co se zdálo být poetické a krásné, je nyní předkládáno jako odporné a nepřijatelné:

¹² Stejný motiv se později promítne jako ústřední téma do Páralova románu *Milenci a vrazi* (Praha: Mladá fronta, 1969).

věžeňsky syrové vlhko, rozbité dlaždice, zdi počmárané pohlavními samoznaky, hrozící otlučená socha s kastrolem naraženým na hlavu (vs. „majestátní klenutá chodba, ve výklenku socha s korunou“ (ibid. 63), „pod žehnající paži korunované bytosti“ (ibid. 64), kamrlík pokrytý papírovými pytli, okno jako střílna, od myší okousané husí brky (vs. „to měla být peroutka na natírání bochánků“) (ibid. 71), mastné vlasy, výměšky tukových žláz (vs. „v jejích vlasech zajiskřilo“)... (ibid. 69)

Vidění stejné situace v nové perspektivě je postaveno na brutálním kontrastu pohádkového světa (fantazie, noc, skrytost) a drsné reality (pravdivost, den, zjevnost). Hyperbolizace skutečnosti oběma směry zvyšuje grotesknost situace. Přepólování pozitivní skutečnosti v negativní se stane v této poslední scéně náhle a bez varování. Do této chvíle byla dívka od lodiček jedinou postavou, se kterou se mohl čtenář identifikovat. Od začátku příběhu až do tohoto momentu jsme mohli vnímat rozvržení kladných a záporných hodnot jednoznačně černobíle, pohádkové motivy toto rozvržení na „dobré a zlé“ ještě umocňovaly. Dívka od lodiček představovala kladný pól a Milanův svět pól záporný.

Proměna vnímání dívky od lodiček se odehrává v klíčové situaci Milanovy kariéry, kdy Milan musí rozřešit několik absurdních úkolů, jež se z podstaty vylučují s nabytou hloubkou jeho nového života. Dívka od lodiček tak z asociací typu „moje žena, štěstí s hvězdou na čele“ (ibid. 68n.) přechází do nových významových spojení, která ji zpochybňují:

„klamavý pasvit se zlatou hvězdou na čele“

„podivný úsměv hlavního technologa se zlatou hvězdou na čele“

„potvrdím kopii a s originálem už si poradím se zlatou hvězdou na čele nemůžeme si dovolit hazard“

„zakrýt svoji zřejmou technickou impotenci pohled plný lásky nesmrtelné vášně jejichž polapení by nás přivedlo do trapných nesnází“ (ibid. 68n.)

To, že ho vztah k dívce a její vliv na jeho myšlení a chování tak ovlivnily, Milana zaskočilo. Proto musel učinit rozhodnutí, byl přinucen si zvolit mezi starým a novým, mezi kariérou a nejistou budoucností mimo systém. Z jeho pohledu se mu dívka od lodiček nakonec stala přítěží, „nedala se vtěsnat do kartotéční skřínky“ (ibid. 23), jak si předsevzal, a „jelikož se nedala zkrotit nůžkami, přestala plnit funkci“(srov. ibid. 23). Odtud může být brána potřeba vidět ji v jiném světle, z jině

perspektivy, protože v momentě, kdy se Milan rozhodl zbavit se jí, změnil na ni i úhel svého pohledu – dívka od lodiček je tak najednou vnímána negativně. Tento obrat o sto osmdesát stupňů buď zanechá ve čtenáři hořký pocit z Milanovy promarněné šance na opravdový život, nebo ho popostrčí na Milanovu stranu a do jeho deformovaného světa a ukáže mu, jak je sám manipulovatelný falešnými náhražkami.

Ke ztrátě identity

Páral se ve *Veletrhu splněných přání* přibližuje vypravěčské technice oka kamery, která mu umožňuje zachytit postavy z vnějšku. Podobně jako ve filmu nám neříká nic o minulosti nebo budoucnosti postav a ukazuje vše tak, jak se jeví ve své povrchnosti. **Technologický styl psaní**, velice formálně propracovaná struktura textu a neznatelná psychologie postav udržují čtenáře v chladném odstupu. Páralův text je viděn výhradně skrze postavu Milana a omezeně máme přehled i o tom, co se Milanovi honí hlavou, ovšem věcně, bez emocí. Navíc je text protknut velkým počtem závorek, které zvyšují pocit technického charakteru textu, protože do sebe absorbují vedlejší věty, které by text košatily, a navíc umožňují tvořit dlouhá souvětí.

Páral využívá **závorky** už v prvočině *Šest pekelných nocí*. Určit jednoznačně jejich povahu nelze, protože každá má v textu trochu jinou funkci. Některé zastávají funkci zpřesňující: „...odtud nebylo vidět besídku, kam ji tenkrát vodil /jen asi třikrát zavedl /...//“ (ibid. 47) a charakterizující: „Oba /byli technici a četli stejné časopisy/ snědli po chlebíčku“ (ibid. 6). Jindy plní funkci retrospektivní: „Prostrčil ruku mříží /.../ a našel tam Blančinu ruku /kdysi strávili u řeky nádherné léto/“ (ibid. 38), či scénické poznámky: „PhMr Berková mu podala /významně/ ruku, PhMr Berka /ospale/ cigarety“ (ibid. 37), „Olo...‘ /okamžitě znehybněla/ ‚...ty nespíš?‘“ (ibid. 34). Dalším typem závorek /zahrnujícím novinové či televizní zprávy/ jsou Milanovy audiovizuální vjemy a představy: „V pokoji /gaučem hnuto/ mu přicházel vstříc lehce nervózní /koberec pokrčen/ Josef Holík /docela malý administrativní náčelník, ale Olin nepřímý šéf a ovšem náčelník/ a žertovně předstíral překvapení /z kapsy mu čouhal koneček kravaty/“ (ibid. 25), „Přestávka /Milan s rozkoší pátil samopalem do rukou, jimiž svíral břicho skučící italský herec/...“ (ibid. 25). Najdeme zde ale i závorky, které obsahují mínění Milana o sobě samém, ovšem neubráníme se pocitu,

že autor toto mínění ironicky shazuje: „...sobotní ostře bílá košile /jaký akord s tmavě snědou pletí/“ (ibid. 6), „...odemkl domovní dveře a přesně /jaká náhoda/ v sedm hodin strkal klíč do dveří Oliny garsonky“ (ibid. 25). Stejně ironicky vyznívají i některé závorky v konfrontaci s kontextem: „...pálil samopalem do jeho kostnatých prsou /to jen aby se odreagoval/, hned potom /byl technik/ myslel na jisté účinné aminoderiváty a jejich rozpustnost v přítomnosti anorganických solí, například v polévce“ (ibid. 49), „Milan připravil potřebné, aby vše pak probíhalo hladce /byl technik/“ (ibid. 8).

Závorky jsou odrazem Milanova vědomí, skrze které se dovídáme, na co si vzpomíná. Upřesňuje se, co konstatuje a co vnímá svými smysly. Informace v závorkách jsou přesné, jako by chtěly vystihnout, že Milan je technik, který má obraz o sobě a o světě srovnaný. Často se objevují v situacích, kde si Milan snaží udržet odstup a analyzuje dění okolo sebe, v určitých pasážích se ale objevují jen zřídka nebo vůbec: zejména v dialogích s dívkou od lodiček, kdy je Milanova mysl natolik uvolněná, že se nenechává rozptylovat dalšími vjemy nebo úvahami. Jiným příkladem je Milanovo finální „šílení“, kdy je naopak zcela ponořen do proudu svého vědomí tak, že ničemu jinému než svým myšlenkám nevěnuje pozornost.

Tento způsob ohraničení textu tedy značí dvojí vztah k realitě – poznáváme, co Milan vnímá, on sám si uvědomuje své vzpomínky. Paralelně stojí jeho vnější chování. Víme, že si všiml nesrovnalostí v Holíkově úboru, i to, že to na sobě nedal nijak znát. Velká část informací, kterou se dozvídáme skrze závorky, se vztahuje přímo k Milanovi (byl technik povoláním i vírou, měl rád sladké, atp.) a k jeho vztahu ke světu. Tyto informace pak v celkovém kontextu můžeme interpretovat i tak, jako by se Milan snažil nadefinovat sám sebe a svůj životní program.

Tak jak Milan v závěru svou identitu popírá, v souladu se způsobem svého života na začátku příběhu, zbavuje se své autenticity, podle níž by byl v davu rozpoznatelný. Žije znovu plně konformní život, kterému se dobrovolně a zcela podřizuje. Proto si ale musí neustále hlídat alespoň nějaké své obrysy, aby úplně nezapomněl, kým je (tak jako nedokázal odmítnout kyselé, i když ho nerad – zde připomíná postavu ředitele zahajovačské služby, který si nechá vnutit cigaretu). Způsobem svého života Milan přichází o svou identitu. Objevil však způsob jak ji nahradit, zastoupit: nevím, kdo jsem, ale vím, kde jsem. Konečně i ostatní lidé jsou vymezení tím, jaká je jejich profese, co mají rádi, jaké mají chutě. Protože právě to jsou jejich životní souřadnice, které si neustále zadávají do svých „navigací“, aby se

neztratili, mají potřebu stále dokola je opakovat, držet se jich jako tonoucí příslovečného stébla.

Často se opakující obsah jednotlivých závorek plní také funkci, kterou bychom mohli nazvat funkcí ujišťovací, protože tu jde o ujištění Milana i čtenáře, že realita je stále stejná, že se nic nezměnilo, že můžeme být upokojeni. Opakování je jako zaklínadlo, které má moc skoro hypnotizující a které udržuje v chodu celý Milanův falešný svět. Zaklíná se dokola opakovanými jistotami, že ať se děje cokoliv, vše zůstává na svém místě: bílý froté ručník, nedělní partička karet u Berkových... To jsou jistoty, na které se Milan i čtenáři mohou spolehnout. Páral tak opakováním vytváří jakýsi magický svět – ten není magický ve svých projevech (to jsou nudné, ritualizované skutečnosti), ale ve způsobu své existence, neboť je tvořen a upevňován nekonečným opakováním.

Ani Hugo Pludek neví, kým je, při svém pohybu na pomyslné šachovnici světa přebírá identitu těch figur, které právě potkává (a poráží). Zatímco Hugo Pludek je postava velmi aktivní, jež se vydává do světa na zkušenou, tohoto světa se zcela zmocní a stane se absolutním vítězem v pomyslném boji o místo na slunci, Milan, muž pokleslé aktivity, sice rovněž bojuje o své místo, ale opačným způsobem. Hugo je dobyvatel, zatímco Milan je obránce. Milan, ač nespokojen se svým údělem, bojuje o to, aby nemusel svou aktivitu zvyšovat, aby o své místo kvůli bláznivému ideálu nepřišel.

Kruhová kompozice odráží pomyslnou pout' obou hrdinů. Hugova cesta připomíná iniciační román nebo také Odysseu, Milan také opisuje pomyslný kruh a vrací se ve svém příběhu do výchozí polohy. Hugo zcela změněn, Milan upevněn ve své výchozí podobě. Oba svoji aktivitu dotáhnou ke zdárnému konci, ale za cenu absolutní ztráty identity. Hugo ztratí sám sebe (o Hugovi mluví jako o jiné osobě a vlastní existence mu uniká) a nepoznají ho ani vlastní rodiče:

„Pludek (k Hugovi): Poslyšte, kdo vy vlastně jste?

Hugo: Já? Kdo jsem já? No tak podívejte, já nemám rád takhle jednoznačně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat? /.../ Pravda je stejně složitá a mnohotvárná jako všechno na světě – magnet, telefon, Branislavovy verše, magnet – a všichni jsme tak trochu to, co jsme byli včera, a trochu to, co jsme dnes; trochu to i nejsme; všichni

vůbec pořád tak trochu jsme a pořád tak trochu nejsme; někdo víc jsme a někdo víc nejsme; někdo jenom jsme, někdo jsme jenom a někdo jenom nejsme; takže žádný z nás úplně není a každý zároveň není úplně; a jde jen o to, kdy je lépe víc být a kdy naopak lépe méně být a víc nebýt; ostatně ten, kdo příliš je, může brzy vůbec nebýt, a ten, kdo za určité situace umí do jisté míry nebýt, může zas o to lépe za jiné situace být. Nevím, jestli vy chcete víc být nebo víc nebýt, a kdy chcete být a kdy nebýt, ale já chci být pořád, a proto musím pořád tak trochu nebýt – člověka totiž, když občas tak trochu není, vůbec nebude! a jestli v tomto okamžiku poměrně dost nejsem, ujišťuji vás, že brzy budu možná daleko víc, než jsem kdykoli dosud byl – a pak si o tom všem můžeme ještě jednou popovídat, ale na poněkud jiné platformě! Mat!“ (HAVEL 1999: 97)

Milan splyne s šedivým davem:

„Postavil se do hloučku na nástupním ostrůvku, skoro všichni muži měli tvídová saka a šedé tesilové kalhoty, při nástupu do tramvaje se mezi nimi ztratil...“ (PÁRAL 1964: 72)

Ztráta sama sebe je však u každého trochu jiná. Hugo jde za svým cílem a jde k němu bez odboček téměř najisto, svou identitu klade na oltář už z kraje své cesty. Milan nikam nesměruje, pouze přežívá a snaží se udržet si svůj standard, na rozdíl od Huga je konfrontován i s možností volby jiného způsobu existence. Hugovi není jiná možnost dána (ve hře je možnost „jiné“ existence naznačena pouze okrajově skrze postavu Hugova bratra, Hugo s touto možností ale vůbec nekoketuje a beze všech pochyb si osvojuje způsob existence vyžadovaný světem „oficiálním“). Milan je postaven před volbu a po určitý (krátký) čas po druhém světě velmi touží. Rozhodne se však neriskovat, tento svět obětuje a zničí ho tak, aby do něj nebylo návratu.

Závěr

Oba námi sledovaní autoři vstupují do literatury v období vyznačujícím se oproti letům předcházejícím přeci jen jistou uvolněností a otevřeností. Literatura si i ve svých oficiálních realizacích stále častěji dovoluje vykračovat mimo značené cesty té nejrigidnější oficiální ideologie. Ohledávají se možnosti experimentu, znovu se navazují násilně zpřetrhané vazby na kontext literatur světových. Jak pro Párala, tak pro Havla představují soudobé zahraniční směry výrazné inspirační rámce: zatímco Havel čerpá především z tradice absurdního dramatu, pro Páralovu ranou tvorbu je zásadní pojetí experimentální prózy v podání francouzského „nového románu“, Alaina Robbe-Grilleta či Michela Butora.

Při zpětném pohledu na představené analýzy vyvstávají mezi díly těchto zdánlivě nesourodých autorů mnohé podobnosti. Způsoby, jimiž se pokoušejí zobrazit absurditu lidské existence, se v leccems podobají. U obou se tato zkušenost absurdity manifestuje skrze jazyk v jeho deviované podobě, jazyk, který nechce nic říct, ale rád manipuluje, jazyk zbavený původního smyslu, jenž je nahrazen matoucími frázemi a klišé. Jazyk, který zbavuje postavy i situace jejich autentičnosti a vyvolává pocit odvozenosti a konformnosti, je navíc i jazykem, kterým postavy současně o světě přemýšlejí. I jejich gesta jsou tak neodvratně stejně neautentická a strojově mechanická.

Svět, který spoluvzniká za účasti takto uvažujících a konajících postav, ani nemůže být jiný než odlidštěně mechanický. Rodí se svět ovládaný neprůhledným a od logiky oproštěným byrokratickým systémem, jenž vytvářením absurdních nařízení udržuje své podřízené-postavy v tupé poslušnosti a smyslu postrádající činnosti.

Shody mezi oběma autory a jejich posuzovanými texty lze nacházet i v rovině stylu. Potkávají se v prostředcích zachycujících nesmyslný koloběh každodennosti a zcizujícího prostředí byrokracie. Repetice, opakování jednotlivých slov, frází, motivů či textových bloků je povýšena na klíčový stylistický princip, jehož je Páralem i Havlem ve shodě užíváno k zachycení onoho nesmyslného koloběhu ubíjející každodennosti a k zpřítomnění onoho tolik zcizujícího prostředí byrokratické společnosti, prostředí, jež postrádá východiska, prostředí, jehož do

nejmenšího detailu plně mechanizované soukolí neodvratně semílá a k obrazu svému zpracovává každého, kdo se mu jen na okamžik přiblíží. Talentovaný Hugo se této osobnostně destruktivní přitažlivosti nikterak nebrání, podřizuje se jí dobrovolně. Na chvíli váhající Milan se naopak pokouší ze zakoušeného mechanického světa nevyčlenit. Nevynikat.

Oba autoři volí sevřenou formu kruhu, jež symbolizuje cestu, po níž se „hrdinové“ Milan Renč i Hugo Pludek vydávají na své v mnohém analogické cesty za kariérou. Své snaživé zápasy o ni vyhrají, nejsou to ale vítězství hodná obdivu, mnohem spíše se jedná o smutné triumfy lidské malosti, konformity a bezpáteřnosti. Milan Renč i Hugo Pludek jsou ochotni za svá vítězství zaplatit i tu nejvyšší cenu, obětovat svoji duši, svoji beztak už chatrnou vnitřní integritu, svoji identitu. Jednoduše sebe sama.

Díky ironickému tónu, grotesknímu pojetí a přítomné satíře se oběma autorům daří varovat a přitom nementorovat. Umožňují čtenářům zahlédnout onu past-propast takto deformovaných světů, nabízejí katarzi, která snad dokáže vyvolat tolik potřebnou touhu po mravním řádu a etickém jednání. Zezačátku třeba alespoň těch postav.

Seznam použité literatury:

Prameny:

HAVEL, Václav

1999 *Hry* (Praha: Torst)

2009 „Ela, Hela a stop“; A2 V, č. 14, s. 26–27

HAVEL, Václav – VYSKOČIL, Ivan

1963 „Autostop“; in Lydie Vernerová (edd.): *Humorem i satirou* (Praha: Orbis)
s. 125–171.

LABAN, Jan [Vladimír Páral]

1964 *Šest pekelných nocí* (Havlíčkův Brod: Východočeské nakladatelství)

PÁRAL, Vladimír

1964 *Veletrh splněných přání* (Praha: Mladá fronta)

Sekundární literatura:

AMBROS, Veronika

1992 „Jevištní řeč v avantgardním divadle, v Zahradní slavnosti a Largu desolatu“;
Česká literatura XL, č. 2-3, s. 286–290

BACHTIN, Michail Michajlovič

2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Argo)

BEDNÁŘ, Kamil

1940 *Slovo k mladým* (Praha: Václav Petr)

BIBLE Kaz 3,1

BROCKETT, Oskar G.

1999 *Dějiny divadla* (Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidových novin)

BURIÁNEK, František

1982 „Vladimír Páral“; in *O současné české literatuře* (Praha: Čs. spisovatel), s. 182–187

CAMUS, Albert

2006 *Mýtus o Sisyfovi* (Praha: Garamond)

ČERNÝ, Václav

1992 *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta)

ČUNDRLE, Michal – ROUBAL, Jan

2001 *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi* (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon)

DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989 I.

2007 red. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989 II

2007 red. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989 III.

2008 red. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

ERML, Richard

1990 „Generační zastavení nad tématem, které má budoucnost“; *Scéna IXX*, č. 18, s. 11 a 16

ESSLIN, Martin

1966a *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla* (Praha: SPN)

1966b „Grotesko v moderním divadle“; in *Smysl nebo nesmysl* (Praha: Orbis), s. 83–105

FILIPOVÁ, Marie

1978 *Páralova kritika maloměšťáctví a specifický způsob jejího nazírání* (Praha: FF UK) diplomová práce, strojopis

FILOSOFICKÝ SLOVNÍK

1976 (Praha: Svoboda), s. 263

FISCHER, Jan O. a kol.

1979 *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. III.* (Praha: Academia)

GREINER, Ulrich

2008 „Kafka kam nach Liblice“ *Die Zeit*, č. 45, 30. 11., s. 70

GRÖGEROVÁ, Bohumila

2009 „Jiný druh soustředění“ [rozhovor]; *Respekt*, č. 14, s. 48–51

GROSSMAN, Jan

1964 „Uvedení Zahradní slavnosti“ [doslov]; in Havel, Václav: *Zahradní slavnost* (Praha: Orbis) s 59–79

1966 „Předmluva“; in Havel, Václav: *Protokoly* (Praha: Mladá fronta), s. 5–13

1999 *Texty o divadle I.* (Praha: Pražská scéna)

HAVEL, Václav – VAŠINKA, Radim

1963 „Vyšínutá hrdlička: scénický grenóbl“; *Repertoár malé scény I*, č. 4, s. 21-41

HAVEL, Václav

1966 *Protokoly* (Praha: Mladá fronta)

1990 *Dopisy Olze* (Brno: Atlantis)

HVÍŽĎALA, Karel

1986 *Dálkový výslech: rozhovory s Karlem Hvíždálou / Václav Havel* (Purley: Rozmluvy)

HODROVÁ, Daniela

1993 *Román zasvěcení* (Jinočany: H&H)

2001 *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst)

HOŘÍNEK, Zdeněk

1968 „Člověk systemizovaný“; *Divadlo IXX*, č. 6, s. 4–11

HRABÁK, Josef

1969 *K morfologii současné prózy* (Brno: Blok)

1977 *Poetika* (Praha: Čs. spisovatel)

JANOUSEK, Pavel

1980 *Významová výstavba Páralových děl* (Praha: FF UK) diplomová práce, strojopis

1993 „Moralista nebo prasák aneb Kterak pan spisovatel zahubil sám sebe“; *Tvar IV*, č. 4, s. 11

2007 „Kam s ním? Vladimíru Páralovi k narozeninám“ *Host XXIII*, č. 7, s. 41–42

2009 *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* (Host, Brno)

JUNGSMANN, Milan

1965 „Příběh pokleslé aktivity“; *Lidové noviny XIV*, č. 13, s. 5

JUNGSMANNOVÁ, Lenka

2009 „Ela a Hela stopují po padesáti letech“; *A2 V*, č. 14, s. 27

Havlova Zahradní slavnost [rukopis]

KAČER, Miroslav

1966 „K významové výstavbě dramatické grotesky“; in M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička (edd.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Čs. spisovatel), s. 215–228

KOSÍK, Karel

1963 „Každodennost a dějiny“; *Plamen*, č. 5, s. 98–101

1993 „Kafka a Hašek: setkání na Karlově mostě“; in *Století Markéty Samsové*
(Praha: Čs. spisovatel) s. 121–131

KOŽMÍN, Zdeněk

1967 *Umění stylu* (Praha: Čs. spisovatel)

LATINSKO-ČESKÝ SLOVNÍK

1948 (Praha: Česká grafická unie), s. 9–10

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří

2002 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové Noviny)

MILOTA, Karel

1968 „Podivný let inženýra Jošta“; *Plamen X*, č. 6, s. 43–47

1969 *Systémové tendence v současné české literatuře* (Praha: FF UK) diplomová práce, strojopis

MRÁZOVÁ, Marta

1973 *Kompoziční výstavba Páralových próz* (Praha: FF UK) diplomová práce, strojopis

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1969 *Kapitoly z české poetiky* (Praha: Svoboda)

NOVOTNÝ, Vladimír

1995 „Jízdní řád Katapultu aneb Vladimír Páral před osmadvaceti lety“; *Tvar VI*, č. 5, s. 10

OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ

1888 (Praha: Jan Otto), s. 102

OPELÍK, Jiří

1968 „Neo-Balzac z ústí nad Labem“; *Literární listy I*, č. 4, s. 9

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialismus* (Praha: Torst)

PÁRAL, Vladimír

1969 *Milenci a vrazi* (Praha: Mladá fronta)

PÁRAL, Vladimír – BARTÍKOVÁ, Heda

1995 *Profesionální muž* (Český Těšín: GABI)

PECHAR, Jiří

1968 *Francouzský „nový román“* (Praha: Čs. spisovatel)

PETERKA, Josef

2001 *Teorie literatury pro učitele* (Praha: PedF UK)

PETERKA, Josef – MOCNÁ, Dagmar

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka)

PYNSSENT, Robert B.

1994 *Sex under socialism: an essay on the works of Vladimír Páral* (London: School of Slavonic and East European Studies)

REJMAN, Ladislav

1971 *Slovník cizích slov* (Praha: SPN), s. 20

SLOVNÍK SPISOVNÉ ČEŠTINY PRO ŠKOLU A VEŘEJNOST

2001 (Praha: Academia), s. 15

SUCHOMEL, Milan

1966 „Záznam o potopě nikoli bez naděje“; Host do domu XIII, č. 8, s. 32–34

SYBOLOVÁ, Daniela

1971 *Příspěvek k typologii současného románu (se zřetelem k Páralově tvorbě)*
(Praha: FF UK) diplomová práce, strojopis

ŠKLOVSKIJ, Viktor

2003 *Teorie prózy* (Praha: Akropolis)

ŠKVORECKÝ, Josef

1965 „Ecce scriptor!“; Kulturní tvorba III, č. 5, s. 14

UHLÍŘOVÁ, Eva

1964 „K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti“; Divadlo XV, č. 1, s. 46–51

VODIČKA, Libor

Dramatická tvorba Václava Havla [rukopis]

VYSKOČIL, Ivan

1967 „Návštěva čili Návštěva“; in *Malé (h)ry* (Praha: Mladá fronta) s. 110–122

VYSKOČIL, Ivan – RUT, Přemysl

2000 *Ivan Vyskočil: vždyť přece létat je snadné* (Praha: Portál)

ZÍTKOVÁ, Irena

1964 „O objevování talentů“; Knižní kultura I, č. 3, s. 73–74

Resumé

Předkládaná práce se pokouší o analýzu a vzájemné srovnání dvou textů zdánlivě nesourodých autorů: *Veletrhu splněných přání* Vladimíra Párala a *Zahradní slavnosti* Václava Havla. Obě díla spojuje doba a okolnosti vzniku, výběr je zároveň motivován tematickou podobností, dovršenou navíc téměř stejnou pointou. Vše prostupující pocit absurdity je analyzován na třech úrovních textu: v rovině jazykové, formální a motivické. V rovině jazykové jde především o srovnání deviované podoby jazyka, který vytváří atmosféru odcizení, nedorozumění, šablonovitosti a nesmyslnosti; v rovině formální je srovnáváno použití formálních prostředků vytvářejících atmosféru mechanizace života a tíživou atmosféru každodennosti zejména pomocí: opakování, variování a zkracování; ve třetí rovině je zkoumán proces ztráty identity: oba texty tematizují ztrátu identity na cestě za sebeuplatněním v mechanismu podivně nelidského prostředí a přizpůsobení se absurdnímu světu. Tato práce se zároveň pokouší pojmenovat vazby obou autorů ke kontextu světové literatury, zejména vazby k absurdnímu dramatu a k experimentální próze, jejichž styčným bodem je právě téma absurdity.

Resumé

The work presented here tries to analyze and compare two texts of seemingly incongruous authors: “Veletrh splněných přání“, by Vladimír Páral and “Zahradní slavnost” by Václav Havel. Both pieces connects together the period and conditions of their creation. The selection is also motivated by the similarity of its topics, crowned finally with the almost identical point. Pervasive sense of the absurd is analysed on three levels in the text: in the plane of language, form and motif.

In the plane of language above all is concerned the comparison of deviated form of language that creates the atmosphere of alienation, misunderstanding, grooviness and nonsense; in the formal plane is compared the use of formal means creating the feeling of the mechanisation of life and the oppressive atmosphere of everydayness achieved in particular through the use of: repetition, variation and shortening; in the third plane, the process of identity loss is examined: the motif of both texts is the loss of identity on the way to self-assertion in the (mechanism of) quaintly inhuman environment and conformation to the absurd world. This work at the same time attempts to name the links of both authors to the context of the world (international) literature in particular to the absurd drama and experimental prose, whose interface is precisely the theme of absurdity.

Klíčová slova

Václav Havel, Vladimír Páral, absurdní divadlo, experimentální próza, absurdita, ztráta identity, mechaničnost života, fráze, odcizení, každodennost, autentičnost, stereotyp opakování